



390^e Livraison.

Tome deuxième. — 3^e période. 1^{er} Décembre 1889

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement).

TEXTE

- I. EXPOSITION UNIVERSELLE : LES INDUSTRIES D'ART : II. CÉRAMIQUE, VERRE, MOSAÏQUE, par M. Ed. Garnier.
- II. FRANÇOIS RUDE (5^e article), par M. L. de Fourcaud.
- III. LA RENAISSANCE AU MUSÉE DE BERLIN : ÉCOLES DU XVI^e SIÈCLE (dernier article), par M. W. Bode.
- IV. LA PART DE LA FRANCE DU NORD DANS L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE (2^e article), par M. Louis Courajod.
- V. CORRESPONDANCE DE BELGIQUE, par M. H. Hymans.
- VI. BIBLIOGRAPHIE. Publications nouvelles des Librairies Hachette et Quantin, par M. A. de Lostalot et L. Gonse.
- VII. Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le deuxième semestre de l'année 1889, par M. P. Teste.

GRAVURES

Tête de page d'après un dessus de porte composé par M. Paul Sédille pour les Galeries des Industries diverses au Champ de Mars.

Exposition Universelle : — Grande jardinière d'essai, modelé par M. Dalou (Manufacture de Sèvres); « Labor », haut relief en terre cuite, par M. Muller, d'après M. G. Michel; Vase à figure, exposé par M. Deck; Petit vase à cartel bleu sous couverte, par le même; Grand vase flambé, exposé par M. Delaherche; Jardinière exposée par M. Boulenger, de Choisy-le-Roi; Tasse en faïence et Vase de cristal taillé, exécutés par M. E. Gallé; La Céramique, mosaïque, composition de L.-O. Merson (Manufacture des Gobelins).

Vase d'Orphée en cristal gravé, par M. E. Gallé (Collection de M. L. Cléry); eau-forte de M. H. Guérard, tirée hors texte.

La petite Émilie, eau-forte de M. Borrel d'après un tableau de M. F. K. de Uhde (Exposition Universelle); gravure tirée hors texte.

L'Anniversaire de Berlioz, pastel de M. Fantin-Latour (Exposition Universelle); glyptographie Sylvestre, d'après une lithographie de l'artiste, tirée hors texte.

Biche forcée sur la neige, par Courbet; eau-forte de M. H. Guérard, d'après un tableau appartenant à M. le comte de Douville-Maillefeu (Exposition Universelle); gravure tirée hors texte.

La Renaissance au Musée de Berlin : Portrait — d'Ugolino Martelli, par le Bronzino.

Le Soir dans un hameau du Finistère, esquisse peinte par M. J. Breton (Exposition Universelle); eau-forte de M. Vallotton, tirée hors texte.

Buste de femme (Palais des comtes de Poitiers), école française de la fin du XIV^e siècle, en lettre.

Spécimen d'une des gravures de « Tolla » (Édition Hachette), gravure sur bois de M. Ruffe d'après une aquarelle de M. de Myrbach.

Librairie Hachette : — Tête de page, lettrine et cul-de-lampe empruntés à la nouvelle édition de « Tolla »; Marché Égyptien, peinture d'un tombeau de la V^e dynastie, et Étendard assyrien (« L'Art dans l'Antiquité », de MM. Perrot et Chipiez).

Librairie Quantin : — Tête de Zeus en bronze, de style archaïque, en lettre; Héraclès et les Hespérides, métope du temple de Zeus à Olympie; Grille du Palais de Justice, XVII^e siècle; Groupe dit des « Chevaux de Marly », par Coustou; Anse de vase en bronze de style archaïque, en cul-de-lampe.

Les gravures : PETITE ÉMILIE, ANNIVERSAIRE DE BERLIOZ, BICHE FORCÉE et LE SOIR sont visées aux pages 248, 278, 362 et 528 de ce volume.



LES INDUSTRIES D'ART

II.

LA CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE ET DÉCORATIVE.

LA FAÏENCE. — LES GRÈS. — LE VERRE. — LA MOSAÏQUE.



E qui frappe tout d'abord, quand on examine l'ensemble si imposant des constructions élevées sur l'emplacement du Champ de Mars, c'est le rôle considérable qu'y joue la terre cuite si audacieusement associée au fer ; il y a là comme une première et éclatante manifestation d'une nouvelle formule architectonique que les partisans de l'art classique à outrance pourront peut-être condamner, mais à laquelle on ne saurait, sans injustice, refuser la grandeur, la richesse et l'originalité.

Déjà en 1878, le pavillon de l'Union céramique, celui du ministère des Travaux publics et, plus particulièrement, le pavillon de la Ville de Paris, réédifié depuis aux Champs-Élysées, avaient montré les ressources que pouvait offrir, au point de vue décoratif, l'emploi des terres émaillées, mais c'étaient là des essais isolés, presque timides, et qui étaient loin de faire prévoir le développement considérable que la céramique architecturale devait prendre dans un avenir aussi rapproché, et l'éclatante consécration que lui réservait l'Exposition de 1889.

Dans les deux Palais construits par M. Formigé, la terre cuite, émaillée ou non, règne en maîtresse souveraine. Comme autrefois au Vieux-Louvre de Philippe-Auguste ou dans l'antique Allemagne, — « *La Germania risplende per i tegoli incetriati* », écrivait l'architecte Alberti au xv^e siècle, — les dômes étincellent au soleil avec leur toiture émaillée, sorte de mosaïque gigantesque aux couleurs harmonieuses, comprenant plus de deux cent mille tuiles de six cent vingt types et modèles différents, et leurs vases de faïence qui ne mesurent pas moins de 3^m,60 de hauteur. Il y a dans l'exécution de cet immense travail un effort considérable et une énorme difficulté vaincue qui font le plus grand honneur à M. Émile Muller, le savant directeur des usines d'Ivry, auxquelles on doit également toute la décoration céramique du dôme central, et les terres cuites monumentales du porche du Palais des Arts Libéraux.

Ces terres cuites, ainsi que celles du Palais des Beaux-Arts, sont des plus intéressantes à étudier au point de vue de l'application de la céramique à l'architecture; leur fabrication irréprochable, la façon dont tout a été calculé pour qu'aucune déformation ne se produise lors de la cuisson des différentes pièces qui les composent, et que le retrait de la terre se fasse dans des conditions assez régulières pour que les ornements les plus délicats arrivent à se raccorder mathématiquement, montrent avec quelle sécurité les architectes pourront dorénavant faire entrer dans leurs projets de constructions des éléments décoratifs qui leur avaient fait défaut jusqu'alors ou qu'ils n'employaient qu'avec une certaine réserve.

Les quatre grands pilastres de 9^m,40 de hauteur qui ornent le porche du Palais des Beaux-Arts et dont chacun porte un médaillon de forme hexagonale, à encadrement d'or et à fond d'émail bleu sur lequel se détachent les figures symboliques de la *Poésie*, l'*Étude*, la *Vérité* et la *Couleur*, ainsi que la remarquable frise à motifs alternés qui décore chacune des travées et qui représente en haut-relief sur fond d'or des enfants tenant des cartouches sur lesquels sont inscrits les grands noms de l'Art et des Sciences, sont de M. Lœbnitz; c'est lui, également, qui a fourni pour l'ornementation de plusieurs des pavillons disséminés dans le parc de l'Exposition, de nombreuses terres émaillées, et nous retrouverons à son exposition particulière, un certain nombre d'œuvres importantes qui, avec celles que nous venons de signaler, le placent au premier rang parmi les céramistes modernes.

Au porche du Palais des Arts Libéraux sont adossées quatre

grandes pyramides d'une belle ordonnance dues à M. Émile Muller; sur deux de ces pyramides s'enlèvent, presque en ronde-bosse, les figures, d'une remarquable audace d'exécution, de la *Paix* et du *Travail*, d'après M. Gustave Michel. De même que M. Lœbnitz, M. Muller a complété l'ensemble de la décoration céramique des deux Palais par d'importantes terres cuites, telles que les grandes



GRAND VASE DE JARDIN D'ESSAI, MODELÉ PAR M. DALOU¹.

(Manufacture de Sèvres. — Exposition universelle de 1889.)

frises à têtes de béliers et les médaillons des tympans, — *Génies ailés tenant des phylactères*, d'après M. Allar, — et il a contribué, lui aussi, pour une large part, à l'ornementation extérieure de plusieurs pavillons étrangers, celui, entre autres, si justement apprécié, de la République Argentine.

Si nous retournons dans la classe 20 en passant par le dôme central, nous rencontrons à droite et à gauche de la galerie de trente

1. Le dessin de ce beau vase nous est parvenu trop tard pour être placé dans le texte qui le vise, page 338.

(N. D. L. R.)

mètres, deux panneaux décoratifs auxquels, malgré leur dimension et la place d'honneur qu'ils occupent, nous ne saurions adresser de grands éloges. Celui de droite, consacré à la *Glorification de Bernard Palissy*, est d'un aspect absolument faux. Les deux figures de femmes, la *Céramique*, assise au premier plan, et la *Gloire* (?) qui tend une palme à la statue du vaillant potier, sont vêtues de vêtements fort riches et d'une prodigieuse habileté d'exécution, mais absolument plats, sans aucun modelé et paraissant collés sur des corps qu'ils n'habillent pas, absolument comme ces poupées japonaises dont les habits en étoffe sont posés sur des têtes et des bras en carte peinte. Au point de vue exclusivement céramique, qui nous intéresse plus encore que la question d'art dans cette étude, nous reprocherons à ce panneau son émail, et, pour être plus exact, sa couverte tellement vitreuse qu'elle semble fluide, au point que l'on n'oserait y mettre le bout du doigt de peur d'y rencontrer une couche d'huile.

C'est là, du reste, un défaut commun à un grand nombre d'œuvres exposées et sur lequel nous ne saurions trop insister.

Ce que l'on doit chercher à obtenir en céramique décorative, ce n'est pas seulement, croyons-nous, l'éclat et la pureté de la couverte, c'est, avant tout, l'éclat de la couleur, c'est-à-dire qu'il faut que la surface, tout en étant brillante, soit colorée, absolument comme un marbre ou une pierre dure polie, de façon à donner à l'œil une impression de solidité. La couleur doit pénétrer la couverte, ne faire pour ainsi dire qu'un avec elle et ne pas paraître avoir été mise sous verre comme un tableau de collection anglaise. C'est cette affinité parfaite qui constitue la supériorité incontestable de la porcelaine tendre, le charme irrésistible et, pour ainsi dire, indéfinissable, qui s'en dégage, et c'est pour cela que nous pensons que tous les véritables amateurs — ou amoureux — de la céramique doivent applaudir aux efforts tentés actuellement à Sèvres pour ressusciter une fabrication absolument oubliée, de même qu'ils doivent encourager des artistes comme Chaplet et Delaherche qui, dans des voies différentes et par d'autres procédés, cherchent à arriver à des résultats identiques.

Le panneau de gauche qui représente, dans un ensemble architectural les figures allégoriques du *Houblon* et du *Tabac* est, sous le rapport de l'art, certainement supérieur à celui qui lui fait face, mais au point de vue céramique il a le défaut contraire à celui que nous avons signalé, il n'est pas émaillé du tout. Ce n'est véritablement pas la peine d'avoir à sa disposition les ressources si nombreuses que le feu peut offrir, pour arriver à un résultat aussi triste et d'un

aspect aussi froid, et ce procédé de décoration nous paraît d'autant plus condamnable, que l'inconvénient qui résulte de la difficulté de



Labor, HAUT-RELIEF EN TERRE CUITE, PAR M. MULLER,

D'APRÈS M. GUSTAVE MICHEL.

(Porche du Palais des Arts Libéraux. — Exposition universelle de 1889.)

raccorder ensemble, d'une façon parfaite, la multitude de petits carreaux sur lesquels la composition est exécutée, est rendu plus sensible

encore par l'absence de l'émail sur lequel, au moins, la lumière s'accroche et joue en vibrations éclatantes.

Nous passerons rapidement devant la *Porte* qui donne accès aux galeries des classes 19 et 20, assemblage bizarre, sans harmonie et, pour tout dire, assez malheureux, d'éléments décoratifs demandés à différents fabricants, et qui jurent parfois de se trouver accouplés, et nous entrerons dans la galerie où nous trouvons, immédiatement à droite, l'exposition toujours remarquable de M. Deck.

Nous n'avons plus à faire ici l'éloge de M. Deck; on a dit sur le compte de ce chercheur si passionné, de ce praticien au goût si pur et si délicat, tout ce qu'il était possible de dire. En l'appelant à la tête de la Manufacture de Sèvres, le gouvernement a donné à sa vie toute de travail et d'honorabilité, la plus haute et en même temps la plus juste récompense qu'il ait pu ambitionner. Cette nomination cependant a soulevé quelques critiques jalouses ou intéressées et on a même été jusqu'à imprimer qu'il était peut-être imprudent de confier le sort d'une manufacture d'État à un fabricant qui pourrait profiter pour lui-même et dans son intérêt privé des forces et des talents dont dispose notre grand établissement national¹. Il faut connaître bien peu l'honorable M. Deck pour oser parler ainsi. Nous n'avons pas mission de le défendre, il n'en a pas besoin, du reste; mais il suffit de voir ce qu'il a fait à Sèvres depuis le peu de temps qu'il y occupe la place de directeur, pour se rendre compte de la fausseté de ces basses accusations, et pour être convaincu que, loin de profiter de la Manufacture, c'est la Manufacture, au contraire, qui a tout à gagner de sa longue expérience et de son grand savoir; nous n'en voulons pour preuve que le vase qui a été envoyé dans les premiers jours d'octobre à l'Exposition et sur lequel on peut voir d'admirables rouges de fer que la Manufacture ne connaissait pas et que M. Deck y a apportés.

Se consacrant entièrement à ses nouvelles et importantes fonctions, l'éminent administrateur de Sèvres a, du reste, abandonné complètement la direction de ses ateliers à son frère, M. Xavier Deck, le collaborateur dévoué de sa vie entière, et l'exposition actuelle nous prouve que les traditions artistiques qui ont établi dans le monde entier la réputation justement méritée du nom de Théodore Deck, y seront dignement conservées. A côté de la collection si

1. Voir dans le journal *l'Éclair* du 30 juillet 1889 la lettre signée : *Un fabricant céramiste*.

remarquable des *porcelaines flammées* que nous avons signalées dans un précédent article, on y retrouve avec intérêt les belles couvertes céladon et turquoise sur fond uni et gravé, les applications simultanées de la peinture sur cru et des fonds colorés, les émaux trans-



PLAT A FIGURE, EXPOSÉ PAR M. DECK.

(Exposition universelle de 1889.)

parents sur paillons d'or et les fantaisies exécutées avec une habileté incomparable et un sentiment exquis de la décoration par Anker, Legrain, Helleu, Colin et tant d'autres. Une mention toute particulière doit être réservée, dans cet ensemble bien digne de fixer l'attention des amateurs, à un bas-relief d'une belle ordonnance modelé par M. Antokolski, et qui représente Iaroslav le Sage, le grand législateur de la Russie. C'est véritablement là, dans toute l'acception du

mot, de la céramique d'art, et M. Deck a le droit d'être fier de cette œuvre si parfaite, qui est destinée, croyons-nous, à orner le cabinet de travail de S. M. l'empereur de Russie où elle sera comme le témoignage incontestable de la supériorité d'un art dont la France peut justement s'enorgueillir.

M. Delaherche, dont l'exposition touche à celle de M. Deck, est un véritable céramiste et un chercheur passionné en même temps qu'un artiste de grand mérite. Dédaigneux des succès faciles il s'attache avant tout à la pureté de la forme et à la *solidité* de la coloration. Ses grès, d'un aspect simple et parfois un peu sévère, ne possèdent peut-être pas le charme attrayant ni l'éclat de la porcelaine, mais ils ont pour eux le grand mérite d'être originaux et d'apporter une note nouvelle dans l'ensemble des produits exposés. Leur décoration toujours sobre et dans une tonalité harmonieuse est obtenue à l'aide d'un engobage uni dont l'artiste champlève pour ainsi dire toute la partie décorative qu'il remplit ensuite à l'aide de pâtes diversement colorées et qu'il recouvre d'émail tantôt incolore, tantôt mélangé d'oxydes métalliques, qui donnent, par un procédé de cuisson qui lui est propre, des *flammés* d'une réussite admirable. A côté de vases de grandes dimensions comme l'*Amphore* à quatre anses que reproduit notre gravure ou le *Vase à plumes de paon*, qui sont des œuvres absolument remarquables, M. Delaherche expose des pièces de moindre importance sur lesquelles il a réussi à obtenir des colorations variées depuis le turquoise doux et chatoyant jusqu'au rouge le plus intense et le violet le plus profond, transformant ainsi, à l'aide du feu poussé à ses dernières limites, une matière ingrate et rebelle en objets précieux.

C'est avec plaisir que nous avons constaté la disparition presque complète de ces décorations fausses et prétentieuses obtenues à l'aide des *barbotines* colorées qui avaient pris une si grande extension il y a quelques années, mais dont le bon goût du public a su faire justice. Ce procédé de décoration offre cependant des ressources qui ne sont pas à dédaigner et dont un artiste habile peut tirer un excellent parti à la condition toutefois d'en user sobrement, comme l'a fait M. Delvaux, de Montigny-sur-Loing, en l'appliquant sur des fonds blancs. Ainsi employée, la barbotine perd cette apparence de carton peint ou de pseudo-peinture à l'huile qui la rendait si lourde et si désagréable d'aspect.

L'exposition actuelle, en revanche, est absolument envahie par des reproductions ou des imitations de vieilles faïences ; on ne voit

partout que vieux Rouen, vieux Nevers, vieux Moustiers, vieux Delft, etc. Nous avouons franchement ne pas comprendre l'utilité de ces sortes de résurrections et nous croyons que nos fabricants, dans l'intérêt même de l'industrie française, auraient mieux à faire que ces copies qui sont très loin, il faut bien le dire, de valoir les originaux. Ce n'est ni le même émail, gras et pur, ni la même intensité de bleu,



PETIT VASE A CARTEL BLEU SOUS COUVERTE, EXPOSÉ PAR M. DECK.

(Exposition universelle de 1889.)

ni les mêmes verts de cuivre au ton si particulier, ni, surtout, la même naïveté et la même liberté d'exécution. Les anciennes faïences, celles des belles époques, ont un attrait pénétrant, presque impossible à définir, mais que sentent bien ceux qui les aiment et que les imitations actuelles sont tellement loin de posséder que les véritables amateurs de céramique éprouvent pour elles une sorte d'aversion.

En dehors de ces copies banales, souvent prétentieuses, et parfois ridicules comme certains grands vases de Nevers sur la décoration desquels nous aurons la charité de ne pas nous arrêter, et dont il nous semblerait dangereux d'encourager la production, les faïences à émail stannifère sont assez rares. Nous ne les trouvons guère que

chez un artiste au sentiment délicat, dont nous aurons occasion de parler plus longuement à propos de ses verres sans rivaux, M. Émile Gallé, de Nancy, qui, lui aussi, est un chercheur infatigable. Ses pièces d'un *service de campagne*, ses assiettes aux émaux variés mêlés à des reliefs opaques et, surtout, ses charmantes tasses à médaillons décorés de sujets de figures et de paysages en camaïeu brun-sépia, sont des œuvres originales et qui méritent de fixer l'attention. Il y a également un excellent parti à tirer, au point de vue décoratif, de ses émaux noirs, bruns et rouges, se détachant en silhouette sur des fonds mats ou brillants, de son procédé de gravure à l'acide fluorhydrique sur le biscuit ou la couverte, et de celui d'impression sur la terre molle au moyen de poinçons et de molettes en bois ou en métal. Toutes ces pièces sont absolument parfaites d'exécution, la pâte en est fine, serrée, bien cuite, et l'émail y conserve un aspect solide sans empâter les formes.

Un peu plus loin que l'exposition de M. Gallé nous trouvons celle de M. Optat Milet, praticien habile, qui apporte dans la fabrication de ses faïences d'art les habitudes de soin, de précision et de bon goût qu'il a conservées de son passage à la Manufacture de Sèvres. Dans son exposition véritablement remarquable et qui comprend tous les genres de décoration, nous signalerons plus particulièrement les beaux plats gravés sur engobes par M. Eugène Froment, l'excellent artiste qui, lui aussi, est resté pendant de longues années attaché à la Manufacture de Sèvres d'où le caprice, encore inexpliqué, d'un directeur l'a éloigné et qu'il serait équitable et profitable d'y ramener aujourd'hui. Ses compositions d'un art ingénieux et charmant, son dessin toujours distingué et correct sans froideur, son sentiment profond de l'ornementation, font de lui un décorateur céramiste de premier ordre et c'est avec regret que ceux qui s'intéressent à l'avenir de la Manufacture l'ont vu forcé de quitter une place qu'il avait si dignement occupée et dans laquelle il a su rendre d'incontestables services. L'estime que tous les véritables connaisseurs ont pour son grand talent et l'empressement que les musées spéciaux, français et étrangers, mettent à s'enrichir de ses œuvres sont, du reste, la condamnation la plus évidente de l'injuste mesure qui a été prise à son égard. Nous mentionnerons également, dans l'exposition de M. Optat Milet, l'application faite par M. Diffloth, — qui appartient à une famille de porcelainiers justement estimés et dont le nom restera dans l'histoire de la céramique, — d'un procédé de décoration qui consiste à emprisonner des émaux transparents dans un cloisonnage

formé par de minces filets de pâte ; ce procédé n'est pas absolument nouveau, mais l'application qui en a été faite dans les ateliers de



GRAND VASE FLAMBÉ, EXPOSÉ PAR M. DELAHERCHE.

(Exposition universelle de 1889.)

M. Milet est de beaucoup supérieure à tout ce qui avait été tenté en ce genre jusqu'à présent.

A côté des services de table et de toilette en faïence, peinte ou imprimée, dont il a su porter la fabrication à un haut degré de perfection, M. Boulenger, de Choisy-le-Roi, expose des faïences décoratives de vente courante, mais dont les prix relativement modestes, surtout

si on les compare aux prétentions exagérées de certains de ses confrères, sont bien loin d'exclure le mérite artistique et l'originalité toujours distinguée. C'est là un problème que M. Boulenger a su résoudre et il serait à désirer que l'exemple qu'il donne ainsi fût plus généralement suivi. Laissant de côté les surcharges d'ornements, de peintures et de dorures, il semble s'attacher surtout à la recherche de la forme, à la beauté et à la pureté des couvertes. Quelques-uns de ses *cache-pots* sont de véritables modèles de bon goût et nous ne connaissons rien de plus véritablement décoratif que sa grande *Jardinière au héron* si parfaite de composition et d'exécution, et dont les tons s'harmonisent si bien avec les massifs de verdure.

Les expositions de MM. Massier, Lachenal, Parvillé frères, Pull, etc., bien qu'elles soient assez remarquables et qu'elles témoignent d'efforts soutenus, ne nous offrent sous le rapport de la décoration ou des procédés d'exécution, rien qui mérite d'être signalé et nous ne les citerons ici que pour mémoire.

Nous ne parlerons pas non plus de l'exposition importante, — mais importante seulement par l'espace qu'elle occupe au centre de la galerie, — de la manufacture de Gien, que domine un grand vase de forme banale, si ce n'est pour rappeler l'étonnement général qu'a excité le diplôme d'honneur que le jury a cru devoir lui décerner. Nous laisserons de côté la décoration, sur laquelle il est préférable de ne pas insister, mais il nous est impossible de ne pas regretter qu'un jury qui doit être composé de céramistes, ait accordé une aussi haute récompense à des produits qui sont la négation même de la céramique. A deux ou trois exceptions près, tous les grands vases qui composent cette exposition véritablement attristante sont, sous ce rapport, absolument mauvais : c'est du bois peint, de la toile cirée, de la potichomanie, tout ce que l'on voudra, excepté de la faïence ; jamais on ne pourrait croire que le feu a passé par là et de pareils résultats sont d'autant plus faits pour nous surprendre, que la manufacture de Gien emploie généralement pour ses services de table si justement appréciés des couvertes absolument pures et brillantes.

Dans la galerie suivante nous retrouvons les expositions des deux éminents fabricants que nous avons cités plus haut, MM. Lœbnitz et Muller. Le premier, afin de montrer que la terre cuite peut convenir aux décorations intérieures des édifices aussi bien qu'à l'ornementation extérieure, a exécuté une cheminée monumentale, au foyer de laquelle se tiennent, de chaque côté, deux groupes personnifiant la *Famille*, d'après les modèles de M. Allar, et dont le manteau, couvert

de fougères et de branches de chêne émaillées, est complété par une *hotte* portant au centre un médaillon circulaire d'où se détache, en relief, la douce figure de l'Ange gardien de la maison. Cette cheminée,



GRANDE JARDINIÈRE EXPOSÉE PAR M. BOULENGER, DE CHOISY-LE-ROI.

(Exposition universelle de 1889.)

d'un grand caractère et dont les sculptures sont d'un très beau sentiment, est absolument parfaite au point de vue de l'exécution; bien que, à l'exception des branches de feuillages, tout soit resté à l'état de biscuit, l'ensemble n'en est pas monotone et se tient dans une tonalité harmonieuse, assez rare dans les terres cuites qui prennent

souvent des tons de briques d'un aspect désagréable. Des bas-reliefs décoratifs, dus également au talent de M. Allar, et dans lesquels on trouve, comme dans certaines œuvres des Della Robbia, des figures où les vêtements et les fonds seuls sont émaillés, complètent, avec des spécimens de carreaux de revêtement d'un grand style, cette exposition des plus remarquables.

Chez M. Muller, nous avons à signaler, à côté de quelques types des principales pièces qu'il a exécutées pour les Palais du Champ de Mars, des échantillons variés de grès, émaillés ou non, propres à l'ornementation architecturale. Son grand panneau à palmier, celui sur lequel une branche de pivoine s'enlève sur un fond d'or, la frise à rinceaux de feuilles d'acanthé, ses grandes briques décoratives, — surtout celle qui semble détachée des hypogées de Thèbes ou de Memphis, — sont des œuvres qui montrent que chez M. Muller le savant praticien, professeur à l'École Centrale, est doublé d'un archéologue et d'un artiste, et qui prouvent qu'il saura mener à bonne fin l'entreprise qu'il tente actuellement et que ses grands travaux de l'Exposition l'ont obligé à laisser momentanément de côté, celle de reproduire en céramique, d'une façon absolument fidèle, la merveilleuse *Frise des Archers*. Nous espérons, — et c'est là principalement où nous voyons le grand intérêt de cette reproduction, — que les recherches et les analyses auxquelles M. Muller devra se livrer pour l'exécution de cet important travail pourront jeter un jour nouveau sur la question encore si obscure des origines et de la composition des lustres et des glaçures dans l'antique Orient.

Non loin de là, à l'intersection d'une galerie transversale, M. Prosper Jouneau, le jeune artiste dont les débuts ont été si favorablement accueillis il y a quelques années à l'Union centrale des Arts décoratifs, expose dans un pavillon spécial les nouveaux produits de la manufacture qu'il a fondée à Parthenay. Trouvant sous sa main les terres qui avaient servi au ^{xvi}^e siècle à exécuter ces délicieux chefs-d'œuvre auxquels notre savant confrère, M. Bonnaffé, est arrivé avec une certitude presque absolue à restituer leur véritable origine, M. Jouneau a eu l'idée de les employer d'une façon identique et d'emprunter aux potiers de Saint-Porchaire leurs procédés d'incrustations si bien décrits par Brongniart dans son *Traité des Arts céramiques*; trop artiste pour copier servilement les modèles qu'ils nous ont laissés, il applique son talent de sculpteur et d'ornemaniste à composer des pièces qui, si elles n'égalent pas encore les modèles, s'en rapprochent cependant assez pour faire des faïences de Parthenay

des œuvres qui ne sont pas sans valeur et qui méritent d'occuper une place honorable dans l'histoire des industries d'art de notre époque. Son *Reliquaire* (?) aux arcades ajourées et aux délicates colonnettes décorées d'ornements à pâtes blanches d'application et son *Plafond* dont les caissons à motifs alternés entourent une coupole à pendentifs supportant des statuette d'une bonne exécution, témoignent de vaillants efforts pleins de promesses pour l'avenir et que le jury a justement récompensés d'une médaille d'or.

Dans les sections étrangères, nous ne trouvons guère à mentionner que les poteries de la manufacture de Rookwood (*Rookwood pottery*), créée tout récemment à Cincinnati et dirigée par une femme,



TASSE EN FAÏENCE, EXPOSÉE PAR M. ÉMILE GALLÉ.

(Exposition universelle de 1889.)

M^{me} Maria Longworth Storer, dont le père a fondé à Cincinnati, à la suite de l'exposition céramique japonaise qui eut lieu à Philadelphie en 1876, un Musée et une École d'art appliqué à l'industrie, qui a pris rapidement une assez grande importance et d'où sont déjà sortis plusieurs artistes distingués. Les nombreux produits que cette manufacture expose pour la première fois en France sont surtout intéressants par le procédé employé dans la décoration, procédé qui consiste à exécuter, au moyen de pâtes colorées posées au pinceau et qui semblent reprises ensuite au burin et, pour ainsi dire, ciselées, des fleurs et des feuillages d'une précision parfois un peu sèche, mais qui donne dans certains cas des effets d'une douceur et d'une délicatesse remarquables. Il est regrettable que les formes ne soient pas mieux étudiées et, surtout, que l'émail ait cette apparence *limpide* que nous avons signalée plus haut et qui, au point de vue purement

céramique, enlève à ces nouveaux produits une grande partie de leur valeur. Certaines décorations peintes par un Japonais attaché à la manufacture sont de véritables merveilles d'exécution.

Si l'influence japonaise se fait sentir en Amérique, il est à craindre que les Américains, — et aussi les Européens, — ne finissent à leur tour, par exercer une action regrettable sur les Japonais. Forcés de se plier aux exigences d'une fabrication courante et à bon marché, il en est bien peu, parmi ces derniers, qui, sans avoir perdu ce sentiment exquis de la nature qui semble être chez eux un don de naissance et qu'ils possèdent au suprême degré, aient conservé au moins cette originalité surprenante, cette fantaisie primesautière qui font des moindres objets qu'ils décorent de véritables œuvres d'art. Après avoir admiré, dans les galeries consacrées à l'*Histoire du travail*, les vitrines réservées à la céramique japonaise si bien représentée par une partie des collections de M. Louis Gonse et de M. S. Bing, après avoir étudié ces poteries aux formes expressives, imprévues et variées, à la décoration si souvent audacieuse, aux colorations douces ou puissantes, mais toujours harmonieuses, si on descend dans la section réservée à l'exposition des produits actuels, on ne peut s'empêcher de constater avec regret la transformation qui s'est opérée dans ces dernières années et la décadence qui semble s'accroître chaque jour davantage.

Quelques artistes, cependant, — un très petit nombre, nous devons le dire, — conservent encore les anciennes traditions et sont, non seulement des décorateurs, mais encore, et surtout, des céramistes du plus grand mérite. Le premier, parmi eux, est certainement Miyakawa, dont les beaux vases aux couvertes unies, rouges, brunes ou vert sombre, à l'apparence solide et parfois métallique, sont égayés par un oiseau, un crustacé ou un insecte, en réserve blanche, dessinés de bleu sous couverte, qui viennent piquer leur note claire sur la sévérité du fond. Hiotiyen et Shimada, de Tokio, méritent également les plus grands éloges, surtout pour leurs porcelaines minces, à décor simple exécuté en camaïeu d'un bleu doux et délicat, qui sont d'une admirable fabrication.

L'observation que nous avons faite à propos de la fluidité de l'émail des poteries de Rookwood, peut s'appliquer également aux faïences de M. Bordallo Pinheiro qui sont exposées dans le pavillon spécialement consacré au Portugal. Ses faïences, néanmoins, sont absolument remarquables autant par la finesse de leur pâte et le soin avec lequel elles sont travaillées, que par leurs colorations pures et vigoureuses;

elles ont, en outre, un grand avantage, celui d'être d'un prix modeste,



H. Guerin.

VASE DE CRISTAL TAILLÉ, A DEUX COUCHES, EXPOSÉ PAR M. ÉMILE GALLÉ.

(Exposition universelle de 1889.)

malgré l'importance et la variété des modèles, dont quelques-uns pourraient cependant être d'un art plus élevé.

Nous signalerons enfin, en terminant cette rapide revue de la céramique contemporaine, les poteries vernissées exposées dans la section serbe et dont un très grand nombre rappellent absolument les poteries du Beauvaisis et de la Saintonge du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle; il y a évidemment là une sorte de tradition dont il serait intéressant de rechercher les origines et la filiation, et dont on retrouvait encore en Bretagne, il y a vingt ans à peine, la manifestation chez quelques potiers isolés et indépendants des environs de Lamballe et de Quimper.

. .

Dans le *Rapport officiel* qu'il publiait à la suite de l'Exposition universelle de 1878, M. Didron, secrétaire de la classe de la Verrierie, après avoir constaté avec regret l'infériorité relative de l'industrie du verre au point de vue artistique, et signalé les grands progrès réalisés à l'étranger, particulièrement en Angleterre et en Allemagne, mentionnait cependant avec intérêt quelques tentatives faites par d'habiles émailleurs pour introduire en France un art, sinon nouveau, au moins des plus attrayants, celui de l'imitation des verreries orientales. Les copies, toutes récentes alors, de lampes mauresques, de vases arabes et de bassins persans, faites par M. Brocard et quelques-uns de ses élèves, témoignaient certainement d'un effort considérable et qui méritait d'être encouragé, mais tous ces artistes, disait le rapporteur, « sont rivés à des imitations qui ne laissent pas encore entrevoir l'apparition d'un style original et personnel dont la décoration sur verre serait l'objet. Toutefois, ajoutait-il, M. Gallé (de Nancy), en associant la gravure à l'émail et en empruntant à l'art japonais quelques-unes de ses lois, semble préparer une évolution qui pourra donner d'excellents résultats. »

L'arrêt qui s'était produit dans le développement artistique de cette branche de l'industrie française et que constatait avec tant d'inquiétude M. Didron, était heureusement momentané et nous avons pu constater, en 1884, à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, et mieux encore, cette année, au Champ de Mars, que la France n'a plus rien à redouter sous ce rapport des nations rivales. L'évolution que faisait prévoir, en 1878, la première Exposition des œuvres de M. Gallé s'est accomplie : un art nouveau a été créé, art bien personnel et véritablement original, dans lequel l'habile praticien a trouvé des imitateurs, même à l'étranger, — on



dit couramment aujourd'hui le *genre Gallé*, — mais dans lequel il ne rencontrera pas de rivaux.

C'est que M. Gallé est, avant tout, un croyant; il a le culte, ou plutôt, la religion de la matière qu'il met en œuvre et qu'il transforme en admirables objets d'art. Où des esprits vulgaires ne verraient qu'une masse presque informe, son imagination d'artiste découvre des dispositions charmantes, des effets imprévus, et, comme les anciens Chinois dont il a l'originalité et aussi la fécondité, il sait tirer parti des accidents qui se produisent sous l'action brutale et violente du feu, et qui, sous ses doigts habiles, semblent des combinaisons voulues et cherchées à l'avance.

Aux oxydes métalliques qui avaient fourni ces colorations variées, tant admirées en 1884, il a ajouté de nouvelles matières colorantes qui donnent des jaunes, des violets et, surtout, des bruns irisés absolument remarquables, et qui, incorporées dans la masse, lui permettent d'obtenir des effets qui rappellent les pierres dures les plus précieuses, les améthystes, les quartz, les ambres, les agates et les jades.

Dans ces colorations qui résultent, tantôt de matières mélangées ensemble, tantôt de couches superposées, M. Gallé trouve des arborisations, des algues et des plantes au feuillage délicat, des phalènes et des libellules aux ailes argentées, des poissons ou des crustacés qu'il met à nu et ciselle avec une délicatesse incroyable et un sens exquis de la décoration. Ces masses colorées, en sortant du feu, lui parlent un langage que lui seul comprend d'abord, et qu'il traduit bientôt en fantaisies d'une poésie charmante accompagnées le plus souvent de pensées originales, de citations empruntées aux poètes ou d'inscriptions vibrantes de patriotisme, qui communiquent une sorte de vie à ces œuvres d'un art si particulier.

Il nous est impossible d'étudier en détail les produits d'ordre varié qui composent l'ensemble absolument remarquable de cette exposition, mais nous devons néanmoins citer comme des applications toutes nouvelles les bullages colorés ou à irisations métalliques formés dans l'épaisseur même du verre et que M. Émile Gallé sait utiliser comme un élément décoratif de l'effet le plus original, ainsi que les couvertes brunes ou noires posées sur une paraison de verre transparent, et qui forment, après avoir été évidées par places, une sorte d'enveloppe réticulée qui rappelle, sans le copier, un procédé employé par les verriers de l'ancienne Rome.

A côté de M. Gallé, il est juste de citer comme ayant contribué à

ce mouvement de rénovation artistique de l'industrie du verre, un chercheur également passionné, — comme le sont, du reste, la plupart de ceux qui se donnent aux arts du feu, — M. Rousseau, dont nous avons eu plusieurs fois l'occasion de louer les œuvres pleines de goût. Son digne successeur, M. Leveillé, tout en continuant la fabrication et la décoration des verres à couches superposées, paraît s'attacher principalement à perfectionner les formes et la matière des cristaux de luxe ; quelques-unes de ses pièces de service, aux formes élégantes, et aux riches montures d'or et d'argent délicatement ciselées, sont de véritables œuvres d'art qui méritent d'être signalées aussi bien que ses essais de peinture en émail sur les verres à plusieurs couches, combinaison nouvelle qui peut donner entre les mains d'habiles décorateurs, mais à la condition d'être sobrement appliquée, des résultats des plus satisfaisants.

Comme œuvres véritablement artistiques, nous devons signaler encore, dans la Classe 19, les verres gravés de M. Reyen, bien que, par la façon dont ils sont traités et par l'effet produit, ils se rapprochent absolument, à la coloration près, de ces porcelaines allemandes connues sous le nom de *lithophanies* ; il y a là évidemment, surtout dans l'exécution des sujets de figures ou de paysages avec animaux, une énorme difficulté vaincue et un travail considérable, mais pour arriver seulement à un résultat que l'on pourrait obtenir presque mécaniquement, et qui, en outre, ne peut être réellement apprécié qu'à la condition de placer les objets ainsi décorés dans des conditions d'obscurité factice qui ne se rencontrent pas dans nos habitations modernes. Ces réserves faites, on ne saurait trop louer le talent et l'habileté dont témoigne l'ensemble de l'exposition de M. Reyen, et plus particulièrement le charmant vase décoré d'une tige d'avoine.

Dans les expositions étrangères, Venise nous montre, comme en 1878, les merveilles d'adresse et d'habileté des praticiens de Murano, mais sans rien de nouveau ni de bien saillant ; quant aux verreries de la Bohême, surchargées d'émaux et de dorures, elles ne nous arrêteront que pour nous faire regretter le mauvais goût qui semble avoir envahi une industrie qui produisait autrefois des œuvres si délicates et dont M. Lobmeyr nous avait, il y a dix ans, montré de si charmants spécimens. En Angleterre, MM. Webb et fils sont toujours à la tête de la fabrication ; mais leurs produits, malgré, ou peut-être à cause de leur perfection absolument irréprochable, restent froids et manquent de ce charme indéfinissable qui fait les œuvres d'art. MM. Davis Collamore et C^{ie}, de New-York, exposent des pièces

d'une pureté merveilleuse, dont la taille, en *pointes de diamants*, rappelant les cristaux qui étaient si fort à la mode sous la Restauration n'a rien de bien artistique; mais ce sont là les premiers produits d'une industrie qui n'est encore qu'à ses débuts et qui, ayant à sa disposition une matière aussi belle, ne peut manquer de se transformer dans un avenir prochain.

*
*
*



LA CÉRAMIQUE, MOSAÏQUE.
(Composition de M. L.-O. Merson.)
Exposition universelle.

Il nous resterait à dire quelques mots de la Mosaïque à l'Exposition et de la fabrique qui a été créée à la Manufacture des Gobelins. M. Gerspach, beaucoup plus autorisé que nous en cette matière, nous communique sur ce sujet une note que nous nous faisons un plaisir de joindre aux pages précédentes en lui passant la parole.

Une fabrique de mosaïque qui travaille exclusivement pour la décoration murale, trouve bien rarement l'occasion d'exposer; par suite d'une heureuse circonstance, notre Manufacture nationale a pu cependant envoyer au Champ de Mars une porte ou, plutôt, un portique disposé provisoirement dans un appareil en bois; après l'Exposition, le portique sera démonté et les mosaïques, fixées sur des châssis en fer, seront transportées ailleurs. L'architecture et les ornements de cet ouvrage sont de M. Sédille, et les deux figures, la *Céramique* et la *Tapiserie*, de M. L. O. Merson. Nous reproduisons ici la *Céramique*.

Grâce à un accord complet entre l'architecte et le peintre et à l'intelligence de nos jeunes mosaïstes français, j'ai pu conduire le travail rapidement et selon un programme bien arrêté dont les deux points essentiels étaient la sobriété de l'exécution et la franchise des colorations.

Il est toujours difficile au chimiste de faire un émail correspondant exactement à une couleur à l'huile, souvent même la chose est impossible; il arrive ainsi que deux couleurs juxtaposées se tiennent bien sur la toile, mais que mises en émail, l'une absorbe l'autre ou l'obscurcisse. Pour éviter ces écueils nous avons commencé par choisir les émaux, puis M. Merson a peint ses modèles d'après ces échantillons. De cette façon, nous avons toujours eu le ton juste et nous n'avons perdu ni temps,

ni argent ; nous étions, du reste, dans la règle élémentaire des arts d'interprétation, qui veut, qu'avant tout, l'auteur du modèle se préoccupe des qualités expressives des matières et des ressources de celui qui les fabrique.

Du moment où j'ai eu le ton juste, j'ai pu interdire l'échiquier si cher aux Italiens modernes, mais absolument dédaigné de leurs ancêtres, les mosaïstes de Ravenne, de la Sicile et des anciennes églises de Rome. Le mot indique la chose : pour obtenir à distance l'objet d'une couleur homogène, on porte en échiquier des cubes de couleurs différentes. Je comprends, à la rigueur, l'échiquier, mais dans trois cas seulement : lorsque la mosaïque est très éloignée du spectateur, lorsque le chimiste ne peut pas trouver le ton juste, alors que le modèle est arrêté, lorsque l'atelier est trop pauvre pour commander des matériaux neufs et que, par suite, il est obligé de prendre dans sa munition. Nous n'étions dans aucun de ces cas, et cependant il a fallu une surveillance de tous les instants pour abolir l'échiquier qui paraît offrir un attrait particulier à ceux qui en ont goûté ; je ne l'ai même pas toléré pour le passage d'une couleur dans une autre et toujours et partout j'ai fait procéder par des couleurs franches, ou par des tons francs de la même couleur.

J'aurais pu multiplier les couleurs et les tons, je me suis efforcé, au contraire, à réduire les éléments du travail ; grâce à nos excellents modèles, j'ai pu procéder par teintes plates dans l'ornement et n'employer que cinq éléments dans la draperie orange de la *Céramique*, du grand clair à l'obscur ; les hirondelles ont été enlevées avec trois couleurs du noir au blanc.

J'ai voulu faire une œuvre décorative d'un aspect franc et clair ayant son caractère propre ; il me semble que la méthode que j'ai suivie m'a permis d'arriver à ce résultat. — GERSPACH.

*
* *

Dans ce rapide examen des produits des arts du feu exposés au Champ de Mars, nous avons cherché à expliquer la transformation qui s'opère actuellement dans la décoration, et, plus particulièrement dans la décoration céramique, et nous nous sommes attaché surtout à mettre en lumière et à étudier les efforts individuels qui se sont produits dans ces dix dernières années. Il nous eût fallu, pour être absolument complet, une place plus grande que celle dont nous pouvions disposer, mais tel qu'il est, cependant, ce travail pourra, nous l'espérons du moins, montrer qu'une industrie qui compte parmi ses représentants des hommes comme Deck, Chaplet, Muller, Delaherche, Lœbnitz, Gallé, Rousseau et tant d'autres, contribuera pendant longtemps encore à conserver à la France la supériorité artistique qu'elle a si justement et si noblement su conquérir.

ÉDOUARD GARNIER.



FRANÇOIS RUDE

(CINQUIÈME ARTICLE¹).

XVII.



Le temps d'arriver à la décoration de l'Arc de triomphe de l'Étoile, où Rude devait trouver sa définitive et populaire illustration. On n'a point coutume d'envisager les complications d'une vaste entreprise monumentale, les difficultés matérielles qui se dressent, le souci d'accorder d'innombrables collaborateurs desquels, à chaque instant, les susceptibilités s'enveniment, l'obligation de maintenir l'unité dans un ensemble de travaux très étendu et très divers, la nécessité de se plier aux rigueurs des conditions budgétaires, les lenteurs fréquentes des administrations, les mille incidents de détail qui imposent aux architectes toute sorte de modifications au plan primitif, sans compter les événements graves qui traversent et bouleversent les projets les mieux affirmés. J'ai eu la bonne chance de rencontrer, dans les anciens papiers de la direction des Beaux-Arts² et aux Archives nationales, la plupart des dossiers relatifs à la construction de l'Arc de triomphe. Qu'il me soit permis, en montrant à quelles vicissitudes notre sculpteur fut mêlé, d'esquisser le tableau d'un de ces immenses labeurs collectifs où l'esprit d'une époque s'est résumé.

Dès les premières années de son règne, — ce trait nous est

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXVII, p. 353, t. XXXVIII, p. 403 et 468, et 3^e période, t. I, p. 213.

2. Communiqués par permission spéciale de la direction des Beaux-Arts.

connu, — Napoléon a résolu de multiplier les monuments à la gloire de la Grande Armée. C'est, à ses yeux, le plus efficace moyen d'éblouir la foule, dans le présent et dans l'avenir, et de populariser son Empire. Par un décret du 18 février 1806, il ordonne l'érection d'un arc de triomphe « à l'entrée des boulevards, du côté de la rue Saint-Antoine ». Tout d'abord, le choix de l'emplacement déconcerte. Une commission spéciale nommée par le ministre de l'Intérieur, Nompère de Champagny, pour étudier la question, et composée de Heurtier, Dufourny, Gondoin et Thibaut, architectes, et de Roland et Dejoux, sculpteurs, jugerait l'édifice bien mieux situé place de la Concorde, à hauteur du pont, en sorte qu'on le puisse apercevoir de très loin le long de la Seine. Champagny laisse dire et présente, à son tour, son idée. Il y a, à Paris, un endroit merveilleux, haut de niveau, désert encore, où ne se voient que deux ou trois masures et les deux pavillons d'octroi, lourds et pompeux comme des temples, construits naguère par Ledoux : c'est la barrière de l'Étoile. Où trouver, pour une porte héroïque, devant profiler sur le ciel, en amples silhouettes, son cintre hardi et son couronnement, un site plus favorable? Le ministre, non moins adroit que Vivant Denon dans la question de la colonne Vendôme, intéresse tout de suite à son objet l'orgueil impérial. « Un arc de triomphe, à l'Étoile, écrit-il pour commencer, fermerait de la façon la plus majestueuse et la plus pittoresque le superbe point de vue que l'on a du château des Tuileries. » Son thème ainsi posé, il le développe par un habile mélange de considérations d'intérêt public et de flatteries persuasives : « En regardant le palais de Votre Majesté comme le centre de Paris, dit-il, de même que Paris est le centre de l'Empire, le monument serait vu du centre de la capitale, de la place la plus spacieuse, la plus régulière et de la promenade la plus fréquentée, et, cependant, il ferait l'entrée de la ville, véritable destination des monuments de ce genre. Quoique éloigné, il serait toujours en face du Triomphateur. Votre Majesté le traverserait en se rendant à la Malmaison, à Saint-Germain, à Saint-Cloud même et à Versailles... » De tels arguments ont tout succès en une telle période enivrée. Quelques jours après, l'architecte Chalgrin reçoit l'ordre de procéder aux fondations.

Que doit être l'Arc de triomphe en sa première donnée? — Une construction colossale d'un style assez sévère, ornée de colonnes corinthiennes, et où la sculpture ne saurait avoir qu'un rôle effacé. Érigé en mémoire des campagnes d'Italie et d'Égypte, le but est qu'il rappelle les formes antiques avec les proportions des pylônes

égyptiens. Mais, dès les premiers temps, de vives querelles éclatent, au sujet des colonnes, entre Chalgrin et son confrère Raymond, qu'on a tenu à lui adjoindre. Seront-elles isolées ou engagées? — Ni l'un, ni l'autre : elles seront supprimées par économie et remplacées par des sculptures. Au demeurant, les travaux tirent en longueur, interrompus ou poursuivis, selon l'argent qu'on a. Lors de l'entrée solennelle de Napoléon et de Marie-Louise, le ministre Cretet a fait terminer l'édifice par simulacre, en charpente et en toile peinte, et telle a été l'impression générale qu'il semble que tout se doive immédiatement accélérer. Point, Chalgrin meurt; son élève Goust, mis à sa place, voit, peu à peu, toutes les ressources de la nation passer à la guerre. Bref, en 1814, les promeneurs qui s'égarent à l'extrémité des Champs-Élysées, aperçoivent, de-ci de-là, derrière des palissades en planches, des entassements de blocs à l'abandon et, par-dessus l'enclos central, des baraquements aux vitres cassées, et quatre épais massifs de maçonnerie émergeant d'une vingtaine de mètres. Plus un ouvrier. Ce monument doit être en horreur aux Bourbons. Ils le vont, très certainement, disperser pierre à pierre. Le bruit public l'annonce hautement et si d'aucuns s'en indignent, ce n'est point par regret d'artistes, mais simplement parce que, l'empereur tombé, le sentiment révolutionnaire s'est réveillé napoléonien.

Eh bien, en dépit des circonstances, le successeur de Chalgrin ne désespère pas. J'ai lu, en plusieurs monographies, qu'il a lui-même proposé au gouvernement de Louis XVIII de sacrifier la dédicace originelle et de consacrer l'Arc de triomphe à la gloire de la Maison de Bourbon. Hormis qu'on produise un document positif, je tiens cette affirmation pour arbitraire, au moins dans ces termes. Goust est un esprit de médiocre envergure, mais fin, souple, tenace et prudent, profondément dévoué à la mémoire de Chalgrin et se sachant, à cause de certaines attaches d'amitié, suspect au nouveau pouvoir. Toute brusque évolution de sa part serait ridicule et périlleuse : il en a d'autant mieux conscience que rien ne presse et qu'on ne change pas le sens d'un édifice du jour au lendemain comme on retourne un vêtement. Ce qu'il peut faire et ce qu'il fait, c'est préparer un courant d'opinion, acclimater sourdement une idée, y accoutumer les intéressés afin que tout le monde s'y rallie, un jour, tout naturellement. Dans cette vue, il donne son mot d'ordre à ses amis, tâchant à ramener, par eux, l'attention sur l'Arc en souffrance et, pour son compte, inclinant, par degrés, vers la monarchie restaurée. Je possède une preuve de ses secrètes menées en un billet de lui, trouvé, par

hasard, dans un lot d'autographes, parmi plusieurs notes du sculpteur Gaulle, auquel il est adressé : « Monsieur, je ne puis vous dire à quel moment on reprendra les travaux de l'Étoile, mais j'ai confiance qu'on les reprendra, S. M. le Roi aidant, sitôt que le permettront les finances du Royaume. J'espère que ce sera bientôt. Vous savez que j'ai dans les mains les études de M. Chalgrin que j'ai continuées. Vous savez aussi qu'il reste beaucoup de maçonnerie à faire avant la sculpture ; mais les pierres monteront d'elles-mêmes les unes sur les autres. L'Arc de triomphe doit être un monument glorieux à la France et, par conséquent, au Roi. Il est impossible qu'il ne soit pas achevé... »

Ne voit-on pas ressortir de ce petit papier, d'ailleurs sans date, la virtuosité de l'architecte à soutenir son rêve dans la conversation des artistes, à entretenir les espérances des sculpteurs, à faire entendre que le projet n'est rien moins qu'abandonné. On peut être convaincu que la question de raser ce qui est debout de l'édifice impérial a été plus d'une fois agitée autour du roi. Mais quoi ! Ce serait grande affaire, et terriblement coûteuse, de renverser une construction pareille et d'arracher du sol des fondations gigantesques, profondes de huit mètres au moins. Qui sait, avec cela, si l'on ne froisserait pas fort dangereusement le sentiment populaire ? En outre, l'embellissement de cette entrée de Paris s'impose absolument. Dans l'embarras où l'on est, on compte sur la longueur du temps pour simplifier toute chose. Les mois s'écoulent, puis les années. Peu à peu, l'illusion se fortifie qu'il serait possible de dérober l'Arc de triomphe à la gloire de Napoléon par une consécration nouvelle. On a bien repris au souvenir de la Grande Armée cette manière de temple antique que lui avait voué Bonaparte, au cœur de la ville, et on l'a bien dédié à sainte Madeleine sans opposition. Il conviendra de profiter de la première circonstance pour rouvrir les chantiers, par grâce royale, et faire tailler en plein marbre par les meilleurs statuaires, des faits et des symboles d'histoire qui laisseront au monument son caractère en modifiant ses significances politiques. Et l'heureuse occasion se produit, en 1823, après la guerre d'Espagne, brillamment terminée sous l'égide du duc d'Angoulême. Qu'on rappelle les ouvriers tout de suite ! La Restauration croit avoir trouvé le moyen de s'approprier l'Arc triomphal.

Goust a suivi de très près, sans en avoir l'air, ces divers acheminements. La solution adoptée serait même partie de lui qu'on ne s'en étonnerait guère. Seulement, toujours adroit, il ne s'est pas mis en

avant une seule minute et j'en ai pour garant une très curieuse note, que je découvre dans les dossiers de la direction des Beaux-Arts. Il paraît qu'on l'a consulté, lui, Goust, comme architecte de l'Étoile, en même temps qu'on a demandé son avis à Cartellier, comme statuaire. Consulte-t-on un architecte sur le dessein qu'il a précisément conçu et proposé ? Mais je transcris cette pièce :

Opinion de MM. Goust, architecte de l'Arc de triomphe, et Cartellier, statuaire.

Le projet de terminer l'Arc, placé au point le plus beau de Paris, est grand et noble, et l'idée de le consacrer au rétablissement du roi d'Espagne sur son trône est un superbe motif. Nous pensons que, pour exprimer ce motif et pour décorer l'Arc le plus heureusement possible, les pieds-droits pourraient être ornés de trophées à l'imitation de ceux qu'on voit à Rome, connus sous le nom de trophées de Marius. Les deux du côté de Paris représenteraient l'un la France se disposant à secourir l'Espagne, l'autre l'Espagne se dégageant de ses chaînes et ressaisissant le gouvernail de l'État. Sur la face opposée, on verrait la Victoire et la Paix. (Les statues auraient vingt pieds de proportion.) Les six bas-reliefs placés sur les faces et sur les côtés reproduiraient, historiquement, les principaux faits de ce mémorable événement.

12 août 1823.

Un tel document, où s'ébauchent pour la première fois les dispositions décoratives de l'Arc de l'Étoile, a, pour nous, en dehors de sa curiosité intrinsèque, l'intérêt de faire intervenir, avec l'architecte du monument, l'ancien maître de Rude. Mais voici qui n'est pas moins digne de nous arrêter. A la note qu'on vient de lire s'annexent deux feuilles de croquis exactement inspirés des vues qui s'y énoncent et signés de Gaulle, le propre destinataire du billet de Goust cité plus haut et le premier artiste chez lequel ait travaillé Rude à son arrivée à Paris. Nous savons ce Gaulle homme d'imagination et fort expéditif. Goust l'aura prié d'improviser une réalisation d'ensemble de son programme, à titre d'indication, et peut-être même d'en proposer le principe. Il sied, quoi qu'il en soit, de toucher quatre mots de ce projet dont personne, à ma connaissance, n'a jamais fait mention et qui a servi de point de départ aux études.

Ces deux grandes feuilles jaunies que j'ai sous les yeux, en écrivant, comprennent la coupe, la face principale et l'une des faces latérales de l'Arc, plus neuf sujets de bas-reliefs lavés avec une cer-

taine verve. Des pieds-droits, dont la masse pourrait être à volonté laissée à nu ou encadrée de pilastres grecs supportant l'entablement, se détachent des piédestaux où poseraient des trophées représentant la France et l'Espagne sous la figure de deux soldats, la main dans la main, adossés à une colonne et auréolés de drapeaux. Au-dessus de l'entablement des scènes historiques, traitées en bas-relief, couvriraient tout le plein du mur. Enfin, de la plateforme supérieure, un triomphant quadriges semblerait s'élancer à travers le ciel, tandis que des soldats en sentinelle ou des figures allégoriques se dresseraient aux quatre angles et que des soldats, encore, assis au pied d'une colonne, au milieu des faces latérales, s'accouderaient aux armes de France ou d'Espagne. Je n'insiste pas sur cet ensemble décousu, d'une modernité mêlée de classique, banale et redondante. Mais voici la liste des bas-reliefs croqués séparément. C'est une *suite* dans le goût du temps et où rien ne manque.

1° Déclaration de guerre aux insurgés espagnols par S. M. Louis XVIII. Le Roi ordonne à S. A. R. le duc d'Angoulême et à son armée d'aller délivrer le roi d'Espagne. 2° Passage des Pyrénées. S. A. R. le duc d'Angoulême recommande à ses soldats d'épargner les vaincus. 3° Évacuation de Madrid par les insurgés; entrée de S. A. R. dans la ville. 4° Délivrance du roi d'Espagne; sa réception dans l'île Sainte-Marie par S. A. R. 5° Siège de Cadix par M^{gr} le duc d'Angoulême. 6° Reddition de Cadix. 7° Délivrance des prisonniers; distribution de secours à l'occasion de nos victoires et de la restauration du roi d'Espagne. 8° S. M. Louis XVIII et sa famille viennent remercier Dieu de nos succès. 9° Le Roi, accompagné de la Paix et de la Victoire, donne l'ordre à l'Architecture et à la Sculpture d'ériger un arc de triomphe à la gloire de S. A. R. le duc d'Angoulême et de son armée. La Poésie, la Peinture et la Musique sont appelées à embellir la fête organisée à cette occasion. L'Abondance et le Plaisir suivent le groupe des Arts.

Je crois, entre nous, que ce projet n'est, aux mains du rusé Goust, qu'une machine de guerre pour hâter la reprise des travaux. L'administration se doit complaire en ces imaginations royalistes, à l'aide desquelles on compte détourner le vrai sens de l'Arc de l'Étoile; mais le temps est encore loin où interviendra la sculpture. En attendant, les chantiers sont rouverts. Goust, toujours un peu suspect, a dû accepter pour lieutenant un jeune architecte, nommé Huyot, qui ne demande qu'à s'écarter du plan de Chalgrin et

tirer à lui un pan de la couverture. Lequel des deux l'emportera? Goust, un moment, se débarrasse de Huyot, mais Huyot revient à la charge et déloge Goust à son tour. Pendant ce temps, la construction monte; le gros œuvre avance. Le monument est si populaire que c'est une des promenades favorites des Parisiens de faire le tour de l'enclos, grouillant d'ouvriers, au centre duquel il apparaît en son hérissément d'échafaudages. A la vérité, si nous prêtions l'oreille aux conversations des libéraux, nous entendrions quelques railleries assez cruelles sur ce pauvre Arc *des triomphes* de Napoléon condamné à devenir l'Arc *du triomphe* du duc d'Angoulême, mais tout va, du moins, sans encombre, et c'est l'important. Parmi les statuaires, on a perdu l'habitude de s'échauffer touchant la politique; on ne souhaite que recevoir des commandes. Et les choses en sont là, justement, quand François Rude rentre à Paris, prévenu de la situation par son ami Roman, à l'heure même où revient sur le tapis la donnée suggérée par Goust, élaborée par Gaulle, approuvée par Cartellier dont les élèves guettent tous leur part dans la distribution de l'ouvrage et la vont obtenir.

XVIII

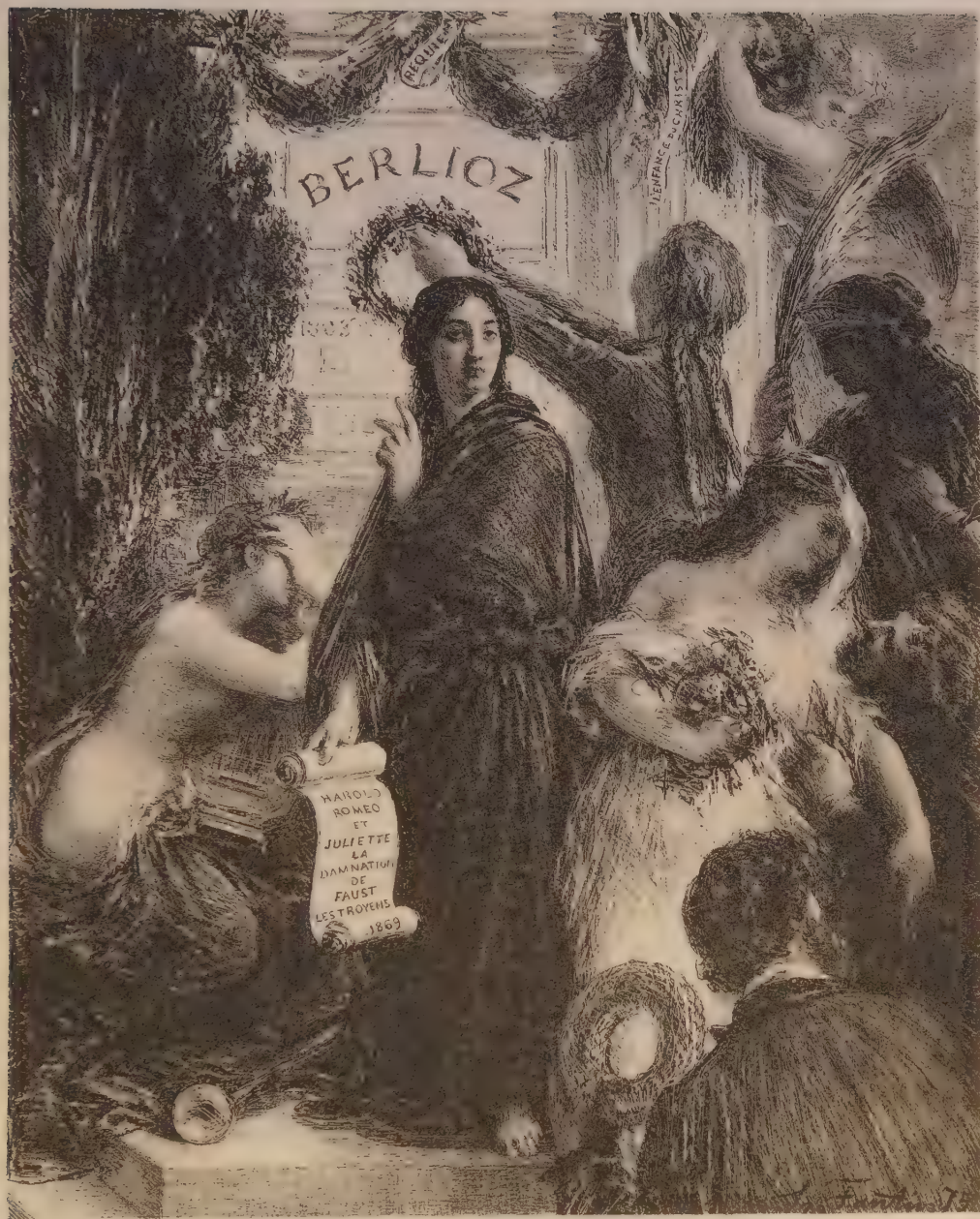
Aux époques troublées, tant que se poursuit une grande entreprise d'art à conception politique, on ne sait à quels remaniements indéfinis elle est exposée. Les gouvernements qui se succèdent en modifient incessamment, selon leurs principes, le plan ou les détails et, si fort qu'on s'y active, l'œuvre n'est jamais au point. A l'heure où nous sommes, Charles X règne sur la France et se croit assuré de l'avenir; le vicomte de Martignac tient le portefeuille de l'Intérieur; le directeur des travaux de Paris et le conseiller d'État, vicomte Héricart de Thury, et Jean-Nicolas Huyot, élève de Peyre, professeur à l'École des Beaux-Arts, membre de l'Institut, homme érudit, actif et volontaire, préside à la continuation de l'Arc de Triomphe. L'heure est venue de donner carrière aux sculpteurs. Ici je n'ai qu'à m'en référer ponctuellement aux pièces des dossiers déposés aux Archives nationales ¹.

Dès la fin de l'année 1828, le programme de Goust et de Gaulle

1. Ces dossiers constituent deux énormes liasses, F¹³, 4030 et F¹³, 4031. Jusqu'à indication contraire, les pièces citées proviennent de la liasse 4030.

a été remis en question et l'on est convenu de décorer l'Arc d'une grande frise de pourtour, de deux Renommées colossales des deux côtés de la voûte, de trophées sur les pieds-droits et de trente-deux statues, personnifiant les principales villes de France, au-dessus de la balustrade du sommet. A l'endroit de ce couronnement, il paraît, toutefois, qu'on garde des doutes; mais on ne veut commander pour l'instant que la frise et les Renommées. J'ai hâte d'ajouter que la frise n'est plus du tout ce que nous savions, et voici comment en est, officiellement, réglé le thème : « La face orientale de l'Arc, vers les Champs-Élysées, représentera le roi assis sur son trône, entouré des principaux chefs de l'armée et distribuant des récompenses. Sur les côtés du nord et du sud, on verra défilér des régiments de toutes armes. Sur la face occidentale, vers le pont de Neuilly, M. le Dauphin sera figuré recevant les autorités civiles et militaires. » Pourquoi ces changements? — Uniquement pour substituer Charles X. à Louis XVIII. Vraie misère humaine!...

Cette frise, au surplus, ne saurait être improvisée : elle doit avoir un développement de 140 mètres de longueur sur 2 mètres de hauteur. Huyot propose d'en faire exécuter immédiatement le modèle à demi-proportion. M. de Martignac y consent sous la condition qu'on y fera coopérer le plus grand nombre possible de jeunes statuaires. De fait, l'architecte envoie aussitôt (6 décembre 1828) une liste de présentations à M. Héricart de Thury. Pour la façade qui regarde Paris, il désigne Roman, Petitot et Seurre aîné « parce qu'ils sont élèves de Cartellier et habitués à travailler ensemble ». Pour la façade de Neuilly, son choix s'arrête sur Nanteuil, Laitié et Cailhouet « parce que ces artistes, pour ainsi dire du même temps et de la même école, ne peuvent que produire un ouvrage du même caractère dans toutes ses parties ». Du côté du faubourg du Roule, l'œuvre sera confiée à Lemaire et à Rude, et, du côté opposé, à Raggi et à Bra. « Ces statuaires, conclut l'architecte, dirigés par un dessin nécessaire pour l'ensemble de la composition et par un modèle indispensable pour les saillies, offrent toutes les garanties d'une bonne exécution. » Après quelques discussions, tous ces noms sont retenus, mais on croit devoir en inscrire de nouveaux sur la liste et remanier l'ordre de distribution. C'est ainsi que, par décision ministérielle du 14 février 1829, la façade des Champs-Élysées est attribuée à Roman, Petitot, Seurre et Foyatier; celle de Neuilly, à Nanteuil, Laitié, Cailhouet et Brun; celle du Roule à Raggi, Jacquot et Duret, et celle de Passy, à Rude, Lemaire et Théophile Bra.



L'ANNIVERSAIRE DE BERLIOZ, PASTEL DE M. FANTIN-LATOURE

Reproduction au quart d'une lithographie de l'artiste.

(Exposition Universelle).

Gazette des Beaux-Arts.

Glyptographie Silvestre & C^{ie}.

« Si notre réclamation ne vous semble pas fondée, nous vous prions d'en référer à une commission de statuaires et nous nous en rapporterons à ses décisions... »

Cette lettre est signée de tous les intéressés, à commencer par François Rude. On a, je l'avoue, quelque surprise et quelque déplaisir à voir le farouche républicain compliqué d'un fougueux admirateur de Bonaparte, attester son zèle pour le gouvernement royal et s'employer à une œuvre évidemment contraire à sa foi; mais nous savons que, longtemps avant son départ de Bruxelles, ses sentiments politiques avaient grandement tourné au platonisme et, depuis son retour à Paris, ce qu'il cherche, avant tout, c'est à gagner sa vie en faisant tâche d'artiste. Cartellier, son maître, le pousse et il se laisse pousser. Il a de la misère une terreur de petit bourgeois. Au point de vue d'une sorte d'esthétique morale, il nous en coûte de ne pas le trouver plus héroïque. Mais qu'y voulez-vous faire? Nous le donnons comme il est.

Quoi qu'il en soit, la collective réclamation n'est pas plus tôt écrite qu'on la relit et qu'on s'interroge avec une vague inquiétude. Peut-être s'est-on montré un peu vif. On pourrait apporter quelque tempérament de bonnes paroles à la rigueur des observations et prouver, tout ensemble, qu'on sait allier l'esprit classique le plus pur au juste sentiment de l'histoire moderne. Alors, on se met d'accord pour rédiger ce *Post-scriptum* d'adorable prudence :

« Permettez-nous, Monsieur, de profiter de l'occasion pour vous remercier d'avoir songé à nous en appliquant de nouveau l'histoire au monument. Cette manière expressive et intelligente de retracer nos annales et d'exposer presque éternellement les fastes de notre gloire nationale aux regards du monde, doit, à l'époque où nous vivons, obtenir l'assentiment général et faire justice des froides allégories hiéroglyphiques et de ces ornements insignifiants, dont on couvre encore trop souvent les monuments publics pour leur ôter l'âme et la vie... »

Il y a là, sans contredit, un petit point de comédie humaine digne de nous faire sourire; mais il y a autre chose encore. Ces bonnes volontés un peu vagues témoignent, au fond, de l'honorable désir de l'école à se dégager du poncif et à rentrer dans la voie vivante. Ce qu'ont dit nos sculpteurs en leur *Post-scriptum*, ils le pensent confusément, tout en plaçant toujours, selon la tradition, l'art héroïque

au-dessus de l'art historique. Pour peu qu'on les pressât, chacun d'eux affirmerait comme Théophile Bra, dans une lettre postérieure de peu de jours à celle que je viens de transcrire, que la frise de l'Arc est une de ces œuvres « ne demandant pas un grand effort particulier d'imagination ou le secours de facultés sensibles très prononcées ». Rude, notamment, se rappelle non sans orgueil sa frise des *Mélégre* au château de Tervueren et cherche, en ce moment, la composition d'un bas-relief dont il espère avoir la commande pour la façade du Palais-Bourbon : *Prométhée animant les arts*. Nul doute que, dans son for intérieur, il ait quelque indécision sur les héros modernes. On est las des formules, mais les plus audacieux ont dans l'esprit, obstinément, le mot de Louis David répondant à un compliment sur son admirable tableau du *Sacre* : « Est-ce que vous me croyez fait pour peindre des bottes et des épaulettes ? » L'école française aspire à sortir du convenu, et elle ne sait comment s'y prendre, ni par quel chemin passer.

Au bref, si nous sourions, Huyot s'exaspère. Plus il s'ingénie et force de vitesse, à tout mettre en train, plus il lui survient d'obstacles. Il avait demandé les modèles des Renommées à Cortot ; Cortot se refuse et il s'adresse à Pradier. Maintenant, c'est Raggi, chargé d'une portion de la frise, qui quitte la partie pour se consacrer à l'achèvement d'une statue de Louis XVI, destinée à la ville de Bordeaux, dont la fonte a manqué. Puis, c'est la Société des terrains de Passy, qui se plaint de l'encombrement des abords de l'Arc de Triomphe, où l'on exige d'elle de grands travaux de voirie. C'est aussi des contestations avec les entrepreneurs... que sais-je ? L'affaire des sculpteurs porte la mauvaise humeur de l'architecte à son comble ; mais pas moyen de s'en débarrasser. Bra et Jacquot se sont rendus au nom de tous chez le ministre et ont obtenu pour le groupe entier une convocation dans le cabinet du directeur des travaux de Paris. La réunion a lieu, en effet, le 23 avril 1829, sous la présidence d'Héricart de Thury qui se montre le plus conciliant des hommes. Impossible de discuter : tout leur est accordé par avance. Réclament-ils deux mille francs par chaque dix pieds de frise ? C'est trop juste. Souhaitent-ils que deux d'entre eux, choisis à l'élection et au scrutin secret, exécutent, en grand, un modèle d'angle de 5 pieds sur 4 pour leur servir de canon ? Ils n'ont qu'à voter et ils élisent, à l'instant même, Seurre, élève de Cartellier, et Jacquot, élève de Bosio. Veulent-ils encore le droit de désigner, par voie de suffrages, le remplaçant de Raggi ? — C'est à merveille, et ils désignent aussitôt Desbœuf.

Sollicitent-ils, enfin, la liberté de se grouper dans les différentes parties du travail, plus à leur convenance? — Ils n'ont qu'à parler et, d'après leur indication, l'ordre de la commande est encore une fois modifié. Jacquot, Bra, Foyatier, Laitié, Brun, Duret et Desboëuf, élèves ou amis de Bosio, sont chargés des façades des Champs-Élysées et de Passy; Cailhouet, Lemaire, Petitot, Roman, Nanteuil, Seurre et François Rude, élèves de Cartellier, des façades de Neuilly et du Roule. Et voilà tout le monde enchanté. La seule condition imposée aux statuaires, c'est que leurs modèles soient prêts et assemblés au mois de novembre prochain, à la date de la Saint-Charles, dans un des baraquements des chantiers.

L'exposition des plâtres a-t-elle lieu à l'époque fixée, à l'occasion de la fête du roi? Je n'en sais rien. Charles X, le 3 décembre suivant, a, pour la première fois, passé sous l'Arc, en allant voir, à la fonderie du Roule, la statue de Louis XVI, dont le bronze a fini par réussir. S'arrête-t-elle au bâtiment de l'Épure, où la frise est installée et où l'on a dû réunir les sculpteurs? Je l'ignore. Mais voici un rapport de Huyot, du 5 mai 1830, rendant compte de l'ensemble du travail. Il y aura, de-ci de-là, de légères corrections à faire au point de vue de l'effet général. Deux modèles seulement sont à retoucher d'une façon sérieuse (ceux de Duret et de Jacquot), et deux autres sont entièrement à refaire (ceux de Foyatier et de Bra). Duret a une facture beaucoup trop négligée, surtout dans le détail. La composition de Jacquot est trop maigre : il la faudrait mieux fournir de figures. Pour Bra et Foyatier, « ces habiles statuaires ne se sont pas placés au même point de vue que leurs confrères et, malgré le mérite de leurs ouvrages, ils n'ont pas la même physionomie que les autres parties de la frise et, dès lors, ne peuvent être exécutés tels qu'ils sont. » Ne me demandez pas plus d'information : le dossier ne nous apprend rien autre chose, hormis qu'une commission est instituée, le 29 juin 1830, pour examiner les bas-reliefs et qu'elle se compose de Bosio, Cartellier, David d'Angers, Cortot et Huyot lui-même. Mais, sur ces entrefaites, une révolution nouvelle fait explosion : le trône est par terre. C'est fait de la glorification monumentale du duc d'Angoulême. Tout est à recommencer.

J.-D. Thierry, qui fut le premier inspecteur du monument et qui en a publié une monographie importante, assure que le modèle de la frise a été traité en grandeur d'exécution. Son erreur est évidente : il n'y a eu de traité ainsi que les deux angles de Seurre et de Jacquot. Quelle avait été la part de Rude dans l'ouvrage condamné?

Aucun papier ne nous fait savoir comment le sujet était réparti. Qu'est devenu l'ouvrage? Je n'en ai rien découvert. Il aura été morcelé, oublié dans un coin de hangar, rongé de poussière, noyé de pluie, enlevé comme gravats dans le tas de pièces inutiles, abandonnées par leurs auteurs, que les entrepreneurs de maçonnerie refusaient de charger sur leurs tombereaux en 1835 et qu'on faisait emporter à vil prix par un charretier de Passy, nommé Hacquin.

XIX.

Dans le développement de mon sujet, je fais, autant qu'il est en moi, la part des idées ambiantes, des opinions qui se déforment et se reforment, de tous ces grands cercles de latentes influences lentement renouvelées, au centre desquels les hommes se meuvent et produisent. L'esprit le plus indépendant reflète en tout point son époque, même lorsqu'il la domine, et l'esprit le moins subtil s'impressionne de ces variations successives comme un paysage se diversifie selon les états gradués de la lumière. Si l'on s'en tenait aux seuls événements d'une existence sans en chercher l'explication dans les mouvements du temps, on ne raconterait que vaines anecdotes et rien ne serait éclairci du mystère des âges anciens. Évoquer un homme de haute taille devant son siècle, c'est faire comparaître les générations parmi lesquelles il a vécu. Nous venons de voir François Rude, jadis si fervent dans ses convictions démocratiques, collaborer à la dérisoire apothéose du duc d'Angoulême, et voici, maintenant, qu'une tempête a renversé la monarchie traditionnelle, dispersé ses projets, jonché le sol de ses symboles. A quoi cette révolution a-t-elle répondu? Vers quel but s'achemine notre histoire, et à travers quels achoppements?

Vous vous rappelez ce qui a été dit des sourdes souffrances et des lamentations étouffées de la France à la fin de l'Empire. On n'en pouvait plus; la folle gloire du conquérant s'était résolue pour la nation en écrasement, en deuil, en misère, en peine affreuse. Les femmes avaient peur pour les enfants qu'elles mettaient au monde. Au bord des guérets envahis par les herbes, les populations affaiblies avaient faim, et l'on pensait amèrement à tous ceux-là qui étaient nés dans les villages pour cultiver la terre, et que les balles avaient couchés en Italie, en Allemagne, en Autriche, en Russie, en Espagne, partout. Il fallait qu'un pouvoir nouveau rassurât l'Europe, permit

aux petits Français de grandir, laissât verdier et grainer le blé. Seuls, les représentants de l'ancienne monarchie étaient prêts à faire face à une situation pareille. En dehors d'eux, on n'avait rien. La Charte parut donner aux vieux principes une physionomie suffisamment nouvelle et contenir des gages de paix. Ainsi la Restauration fut acceptée. Mais, presque tout de suite, les confusions et les malentendus se décélèrent. Louis XVIII se croyait en passe de liquider ce qu'on appelait « la grande faillite de 89 », alors qu'il venait lui-même, dans sa Charte, de payer tribut aux *Droits de l'homme et du citoyen*. Il se persuada que sa douloureuse royauté prenait racine dans les idées du XIX^e siècle alors qu'elle s'établissait à la surface du fond le plus mouvant et qu'on l'admettait seulement comme un provisoire. Entre l'esprit public et le gouvernement il y avait cet abîme : la Révolution.

On doit à la Restauration de la gratitude : elle fut, à bien des égards, sage, modérée, conciliante; elle reconstitua nos finances, elle nous mit sur un bon pied vis-à-vis de l'Europe par sa diplomatie. Mais comment se fût-elle posée en équilibre stable entre ces deux genres d'hommes qui l'assaillaient : les royalistes violents, réclamant l'intégrité du dogme monarchique, et les libéraux, indignés qu'on osât toucher aux conceptions révolutionnaires? A mesure que l'on réglait les difficultés accumulées par l'Empire, que l'on payait les énormes dettes du régime impérial, ces libéraux s'attachaient à raviver, comme moyen d'opposition, le culte de l'Empereur. De toutes parts, dans tous les ordres d'idées les contradictions se multiplient à l'état de bouillonnement. En Belgique, nous avons vu s'allumer un foyer de démocratie dans le groupe des anciens conventionnels exilés qui ont tous servi Napoléon et qui s'en souviennent, tout en commençant à changer, visiblement, l'orientation de leurs rêves. A Paris, par une illusion caractéristique, les écrivains les plus remuants, les plus brillants aussi, les poètes de l'école de Victor Hugo se déclarent tous royalistes, poussent la littérature dans la voie la plus résolument démocratique et seront prêts, sans exception, à contresigner cette parole de leur chef en son plaidoyer pour le *Roi s'amuse* : « Ce siècle a produit un grand homme et une grande chose, Napoléon et la Liberté. » Depuis l'avènement de Charles X, l'universel chaos n'a fait que fermenter davantage. Un jour, le roi a pris peur des républicains, de La Fayette, de son cheval blanc et de sa garde nationale; il a vu le terrain du gouvernement lui manquer et il s'est figuré qu'il regagnerait la place perdue en suspendant la Liberté.

« Je ne veux pas monter en charrette comme mon malheureux frère, dit-il le 29 juillet 1830, au duc de Mortemart; j'aime mieux monter à cheval. » Il ne monta ni à cheval, ni en charrette; à l'heure même où il s'exprimait de la sorte, on jetait son sceptre et sa couronne par une fenêtre des Tuileries et on les ramassait au Palais-Royal.

A le bien prendre, ce n'est point parce que Charles X avait commis des maladresses que la Restauration s'écroulait : c'est parce qu'elle avait accompli l'œuvre pour lequel elle s'était désignée. Elle avait relevé la France en face des autres nations, mais, au dedans, il n'y avait plus rien de commun entre elle et notre peuple transformé. De quelque côté qu'elle s'affirmât, il n'était plus en elle de gouverner. S'affirmant à droite, elle se perdit. S'affirmant à gauche, elle se fût trahie. Elle ne pouvait pas davantage aller vers le centre, où s'élaborait le mouvement social, car c'eût été saluer 89. Voilà pourquoi l'on proclama Louis-Philippe.

Et Louis-Philippe ceignit la couronne avec un double mandat populaire : préparer la République et glorifier Napoléon. « Ce qu'il faut aujourd'hui au peuple français, lui dit nettement La Fayette, la veille de son avènement, c'est un trône populaire, *entouré d'institutions républicaines, tout à fait républicaines.* » Le duc d'Orléans en demeura d'accord; le monarque l'oublia parfois, dans la suite. Mais, au moins, il se souvint de glorifier Bonaparte dont il devait bientôt ramener impérialement les cendres à Paris. Et, tout d'abord, il acheva l'Arc de triomphe.

Il n'est pas douteux que le changement politique ait été bien accueilli des ateliers. Les dispositions de la masse des artistes sont, invariablement, celles du gros de la nation. Quelque opinion qu'ils affectent, le désir de travailler les tient plus au cœur que le besoin de raisonner des choses officielles et, pour des motifs généraux, ils aiment, subissent ou haïssent un gouvernement selon qu'il cadre aux nécessités ou s'approprie aux aspirations du plus grand nombre. C'est surtout à la poussée des aspirations publiques qu'avait succombé la Restauration. Les artistes n'avaient rien fait pour la renverser, mais, quand ils la virent sur le pavé, ils se réjouirent. Il est vrai que, la première joie passée, des craintes vinrent, dont on a déjà noté l'écho dans les lettres que j'ai citées de M^{me} Rude. Si l'on allait tarder à reprendre les travaux! Si, dans la multiplicité des mesures à prendre, on ajournait ce qui touche aux arts!... Seulement, ces craintes étaient vaines, et tout spécialement à l'endroit du monument de l'Étoile, qu'il était dans le dessein du roi d'inaugurer le

plus tôt possible et qu'il rendait à sa destination primitive. Aussi, dès les premiers mois de son règne, ordonnait-il au ministre de l'Intérieur, comte de Montalivet, d'élaborer un nouveau programme décoratif, conforme à la pensée de l'œuvre. Et le 16 novembre 1830, tout le monde s'étant concerté et accordé, une décision ministérielle commandait à Rude, Laitié, Jacquot, Brun, Cailhouet et Seurre aîné, le modèle de la frise, sculptée, depuis, tout le long du grand entablement de l'Arc; le *Départ* et le *Retour triomphant des armées de la République et de l'Empire*.

J'ai lu dans la brochure du docteur Maximin Legrand que Rude avait reçu la commande d'un tiers de la frise et la direction de l'ornement tout entier. C'est une double erreur dont les documents font foi. Les six sculpteurs étaient partagés en deux groupes, chargés chacun d'une des façades principales et de la moitié des façades latérales. Laitié, Jacquot et Brun retraçaient du côté de Paris le *Départ des armées*; Cailhouet, Seurre et Rude, sur l'autre côté, figuraient le *Retour*. Il ne fut même pas question d'agrandir la part de Rude. Quant à la direction de l'ornement, elle lui était si peu dévolue qu'elle appartenait à l'ornemaniste Jacques ¹.

Cependant, les six collaborateurs se sont mis à l'œuvre, après avoir tiré au sort la part qui leur revient. Au point de vue de l'ordonnance générale, le programme a tout prévu : « Sur la face de Paris, les représentants du peuple, au centre, distribuent des drapeaux aux chefs des différents corps d'armée du Nord et du Midi qui partent et, à droite et à gauche, ces armées se mettent en marche. Sur la face de Neuilly, la France régénérée, accompagnée de la Prospérité publique et de l'Abondance, décerne des couronnes aux armées du Nord et du Midi qui rentrent, et, à droite et à gauche, rapportent avec elles les monuments des Arts et des Sciences conquis sur les ennemis. » Cette donnée, entre parenthèses, est bien curieusement empreinte de l'esprit et des confusions de 1830. Supprimant toutes indications monarchiques, elle nous montre, au fond, la France, en passe de devenir la République, acclamant la gloire de l'Empire. Mais qui se fût rendu compte, en ce temps-là, de telles contradictions? Les statuaires, en tout cas, n'y prennent garde. Chacun fait son morceau de composition sur le papier; on rajuste et l'on corrige les trois fragments de chaque moitié sur un dessin d'ensemble, soumis au ministre et approuvé par lui. Au mois de février 1833, le modèle est

1. Archives Nationales, F¹³, liasse 1030.

G. Courbet.



complet et M. Thiers en fait attaquer l'exécution dans la pierre de Chérence ¹.

Trois ans s'écouleront encore avant que ces sculptures soient découvertes. On trouvera bon ici que je devance les années. Voici devant nous, regardant Neuilly et faisant retour jusqu'au milieu des façades latérales, l'ouvrage triple de Cailhouet, qui a sculpté l'allégorie centrale, de Seurre, à qui l'on doit le Retour d'Italie et de Rude, auteur de la Rentrée d'Égypte. Il me semble que l'élève de Cartellier, dans ce premier essai de sculpture monumentale à costumes modernes, a manqué d'audace et de franchise. Les influences classiques de son entourage ont-elles glacé sa verve qui ne demande qu'à s'échauffer? A-t-il été paralysé par la vue de ces moulages de l'Arc de Titus, de Rome, que Huyot a fait venir à grands frais afin de les mettre sous les yeux des sculpteurs? Non, la vérité est que son éducation l'étreint et qu'il ne peut s'en dégager encore. Il n'aperçoit qu'à travers des conventions d'école les personnages vêtus et non drapés, agissant et non agités. La vie moderne lui apparaît uniquement sous l'aspect d'entités en uniforme. Sa raison lui fait pressentir les fiers caractères qui sont en elle, mais sa prunelle tarde à les découvrir.

Au point de départ de la composition, un génie égyptien, enserré dans son pagne et pourvu d'ailes comme un génie grec, trace des hiéroglyphes sur un petit obélisque. Puis, c'est un cortège de vétérans qui cheminent, sac au dos, fusil à l'épaule, un blessé s'appuyant au bras de son camarade, un chariot chargé de malades, hussards, dragons et mamelucks, et attelé d'impossibles chevaux; un char très bas où de non moins impossibles bœufs traînent un sphinx de granit... Plus en avant, le tambour des voltigeurs fume sa pipe; un soldat s'avance, le fusil bas, retenu par une courroie à son épaule... Que dirai-je? On arrive ainsi près d'un arc de triomphe de feuillage, à la porte d'une ville, en présence de toute une population arbitraire, mi-antique, mi-moderne. Cela peut être honnêtement cherché, mais le chercheur n'a rien senti de nos particularités individuelles, de la physionomie de nos mouvements, de l'expression de nos corps sous nos habits.

Qui sait même s'il n'en est pas toujours à penser, avec Bra, que ces traductions de la récente histoire se passent d'imagination sensitive? Et, pourtant, la destinée de Rude est de léguer les trois plus

1. *Archives Nationales*, F¹³, liasse 1030. L'exécution de la frise en pierre de Chérence a été payée 2,500 francs le mètre. Le modèle avait été payé 4,000 francs à chacun des sculpteurs.

hauts et plus précis exemples de statuaire iconique du xix^e siècle : à savoir, les statues de Monge, à Beaune, du maréchal Ney, à Paris, et du maréchal Bertrand, à Châteauroux. Mais que d'années il faut au plus personnel artiste pour sortir des limbes des préjugés ambiants ! Que de scrupules traversent ses velléités avant qu'elles se tournent en résolution ! On ne fait jamais avancer son temps que malgré lui et par de longs tâtonnements couronnés de tenaces héroïsmes...

Une conversation que j'eus autrefois avec le sculpteur Lemaire, mort depuis cinq ou six ans, et qui fut du groupe des tailleurs d'images de l'Arc de triomphe, indiquera mieux que tout document l'esprit qui les animait. « Nous n'allions jamais au chantier de l'Étoile, désert alors, presque oublié, sans entrer dans le hangar de l'Épure où étaient exposés les bas-reliefs de l'Arc de Titus. Nous nous y rencontrions souvent, Feuchères, Cortot, Foyatier, Marochetti, Rude et moi et nous nous arrêtions longtemps à causer des chefs-d'œuvre de l'antiquité, des bas-reliefs d'Athènes, du défilé militaire de la colonne Trajane... Chacun avait son mot qui le peignait ; Cortot en revenait toujours à ceci : « La sculpture est un art grave. » Rude s'écriait : « Ces Anciens, quels hommes !... » et Marochetti, Italien, subtil, emporté, plein de formules bizarres, concluait ainsi : « Il faudrait faire de la sculpture moderne qui fût antique... » Insensiblement, on parlait des grands faits commémorés dans l'Arc triomphal. On évoquait les noms de 92, la Révolution, l'Empire... Ah ! l'Empire surtout. Un jour, Pradier, qui ne venait que rarement parmi nous, eut cette réflexion : « L'Empereur a eu de la grandeur, beaucoup de grandeur, mais sans grâce. » Rude, auquel cet artiste trop gracieux était en horreur, serra les poings et Marochetti riposta : « Ne touchez pas à l'Empereur, Monsieur Pradier, c'est un Ancien ».

L. DE FOURCAUD.

(La suite prochainement.)

LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(NEUVIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹).

LES ÉCOLES DU XVI^e SIÈCLE.



POUR une galerie comme celle de Berlin, dont la fondation remonte à peine à cinquante ans, il était extrêmement difficile d'acquérir des chefs-d'œuvre datant de la grande floraison de l'art italien, des tableaux importants des peintres principaux du XVI^e siècle. La National Gallery a pu, il est vrai, dans le même espace de temps, réunir en plus ou moins grande quantité, les peintures les plus précieuses de tous les grands maîtres du Cinquecento. Elle est redevable de ce bonheur au zèle de sa direction pour mettre à profit toutes les occasions, en Angleterre comme sur le continent, et à l'abondance des moyens dont elle disposait pour ce but. A Berlin, au contraire, le malheur a voulu que, précisément dans les années où l'acquisition de telles peintures était le plus facile, et les occasions les plus abondantes, c'est-à-dire dans les années qui ont précédé et suivi la Révolution de 1848, les ressources dont disposait le Musée ont été les plus restreintes. La négligence qu'on a montrée en ces années, n'a pu depuis être réparée qu'en une très faible mesure; et il faut ajouter que, désormais, les ressources les plus abondantes ne permettraient plus de la réparer entièrement : les œuvres des grands peintres italiens du XVI^e siècle étant aujourd'hui, presque toutes, en des lieux sûrs, d'où on ne saurait espérer les faire sortir.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. I^{er}, p. 487.

Ce n'est pas assurément que la galerie de Berlin soit tout à fait dépourvue d'œuvres de ces artistes : elle possède cinq tableaux de Raphaël, cinq du Titien ; de Fra Bartolommeo, d'Andrea del Sarto, du Corrège, de Palma, de Paul Véronèse, etc., elle peut offrir une ou plusieurs peintures authentiques : mais parmi toutes ces œuvres, il en est peu qui puissent faire apprécier justement et qui laissent voir à leur rang le plus élevé ces peintres célèbres.

Cela est vrai surtout de Raphaël ; des cinq tableaux que possède notre Musée, quatre appartiennent à sa jeunesse, tandis que le cinquième est inachevé et, en outre, date d'une époque de transition, où l'artiste nous apparaît sur la pente du maniérisme. Les quatre tableaux qui datent des premières années de travail de Raphaël, exposés l'un près de l'autre, sur le même panneau, sont peut-être l'image la plus complète et la plus instructive du premier développement artistique de ce grand peintre. Raphaël — ces quatre tableaux nous le prouvent avec une évidence extraordinaire — n'était en aucune façon un peintre tout à fait indépendant, original dès le début et révolutionnaire, comme Léonard ou Michel-Ange. Ces œuvres de jeunesse le montrent au contraire dans une dépendance telle de divers artistes de sa patrie, que presque toutes elles ont passé autrefois, et que quelques-unes d'elles passent encore aujourd'hui pour l'œuvre de ces vieux peintres ombriens. Elles ont même pu donner lieu à cette conclusion singulière, d'après laquelle les dessins de ces peintures seraient esquissés par les maîtres de Raphaël, qui, lui-même, en aurait ensuite achevé l'exécution.

L'un de ces quatre tableaux, la *Vierge avec l'Enfant et le petit saint Jean*, était considéré, à la Casa Diotallevi de Rimini, où l'a acquis le Musée de Berlin, comme une œuvre de Pietro Perugino. Aujourd'hui, tous les auteurs qui ont fait de la peinture italienne de la Renaissance l'objet spécial de leurs études, sont unanimes à voir dans ce tableau une œuvre de jeunesse de Raphaël, et même à coup sûr la première en date de celles qui nous sont parvenues. L'étroite imitation du Pérugin apparaît dans la composition, dans la recherche maniérée de la pureté religieuse et du recueillement, dans l'harmonie aiguë des couleurs. Mais la main de l'élève se trahit dans une exagération des caractères propres au maître ; la main d'un jeune débutant, dans la timidité et la gaucherie, tout spécialement en ce qui concerne les proportions, le dessin et le mouvement. Et cependant on aperçoit déjà dans ce tableau un talent original, et qui surpasse infiniment le talent du maître par la profondeur de son

sentiment de la nature, par une tendance à la généralisation, à une idéalisation pleine de style.

Si l'on considère d'une part cette immédiate dépendance de la manière du Pérugin, d'autre part la juvénile timidité de l'œuvre, on arrive à cette conclusion que Raphaël a peint ce tableau sous l'influence directe du Pérugin, peut-être dans l'atelier de ce maître, alors que celui-ci s'était, pour de longues années, réinstallé dans sa patrie, vers 1498, pour exécuter les fresques du Cambio.

Entre la *Madone Diotalevi* et la petite *Madone Solly* (n° 141), la seconde en date des peintures de Raphaël au Musée de Berlin, doit s'être écoulé déjà un intervalle de plusieurs années. Le jeune Raphaël n'est plus aussi complètement dépendant du Pérugin que dans le tableau précédemment nommé ou que dans le grand *Crucifiement* de la collection Dudley, de Londres, datant de l'an 1500. Dans la relation de la mère et de l'enfant, la conception sentimentale et recherchée du Pérugin cède la place déjà à l'expression naïve et cependant cordiale, qui paraît presque avoir été, chez Raphaël, l'héritage de son père. Les colorations sont plus claires que chez le Pérugin; le paysage témoigne de complaisantes études dans la patrie de l'artiste.

Le Louvre, dans un de ses dessins, possède une esquisse de ce tableau. L'Albertina de Vienne possède de son côté, dans un de ses dessins, une esquisse destinée à un autre tableau du Musée de Berlin, de dimensions plus petites : la *Vierge avec les saints Jérôme et François* (n° 145); tableau dont la date est fort peu postérieure à celle du précédent et qui remonte à 1502 ou tout au plus à 1503. Un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin, sur le revers duquel se trouve une esquisse pour la *Madone Connestabile* de l'Ermitage, nous présente la première idée de la quatrième et de la plus parfaite des Madones de cette époque, au Musée de Berlin : du grand tableau rond dit la *Madone du duc de Terranuova* (n° 247). L'intérêt tout exceptionnel de ce dessin vient de ce que le format et le groupement des figures y paraissent encore immédiatement liés avec ceux de la *Madone aux saints Jérôme et François*, mentionnée plus haut. Ces dessins nous sont encore spécialement précieux en ce qu'ils nous montrent le travail incessant et infatigable du jeune artiste, son effort à donner toujours à un même motif des formes nouvelles et originales. Cependant Morelli a refusé de reconnaître Raphaël comme l'auteur de ces dessins, et a prétendu y voir des dessins du Pérugin et du Pinturicchio, qui auraient ensuite servi de modèle au jeune Sanzio pour l'exécution

de ses tableaux. Ajoutons que de tous côtés¹, les autorités compétentes ont repoussé cette hypothèse. De tous côtés on a établi combien peu cette façon de voir concordait avec les habitudes artistiques de ce temps, et combien surtout elle tendait à assigner un pitoyable rôle de manœuvre au plus célèbre des peintres, sans compter que ces dessins s'accordent bien davantage avec les premiers dessins indiscutables de Raphaël, qu'avec ceux du Pérugin et du Pinturicchio.

La *Madone Terranuova*, bien que, comme nous l'avons vu, elle ait encore les rapports les plus étroits avec la *Madone au saint Jérôme*, témoigne cependant, relativement à celle-ci, d'un si grand progrès, que son exécution doit dater du moment de l'installation de Raphaël à Florence, et vraisemblablement déjà de l'année 1505. La maîtrise de la composition, le clair-obscur, la pureté du dessin, l'excellence du modelé, l'importance et l'exécution du paysage trahissent l'influence de Léonard, tandis que la première esquisse, telle qu'elle nous est conservée dans le dessin de Berlin, montre encore le peintre de Pérouse. Cette puissante influence de Léonard, celle de Michel-Ange, a vite fait de mûrir la première et si précieuse floraison du génie de Raphaël; nous lui devons le portrait de la *Maddalena Doni*, et une série de superbes *Madones*. Peu à peu, cependant, cette influence, et la façon exclusive et étroite avec laquelle le peintre suit la nouvelle direction qu'il a prise, commencent à exercer un effet funeste qui apparaît dans les *Portraits de la famille Doni*, dans le saint Jean de la *Madone Ansidei*, et notamment, à mon avis du moins, dans la fameuse *Mise au tombeau*. Suivant l'exemple de son modèle Léonard, Raphaël ne peut jamais se satisfaire complètement dans l'exécution de ses compositions, dans la perfection des figures, prises séparément: mais par là même ces figures perdent de plus en plus en fraîcheur d'inspiration et en vérité naturelle. La *Mise au tombeau*, telle que nous la voyons dans le tableau de la Galerie Borghèse, nous apparaît si peu agréable et si tourmentée, si éloignée de la nature et d'une expression simple et naïve, que je connais à peine, dans cette époque de l'épanouissement de l'art italien, un autre tableau présentant à un plus haut degré ces défauts divers. L'installation à Rome, l'influence qu'y ont exercée sur lui la Sixtine de Michel-Ange, et le coloris somptueux de l'école vénitienne, dans les tableaux de Sébastien del Piombo, vinrent vraiment à point pour détourner Raphaël de cette

1. V. E. Müntz, *Raphaël*, et, plus récemment, le travail de M. C. Brun, dans le *Repertorium* de 1888.

fausse voie qu'il avait prise dans la peinture de chevalet, et pour le conduire, par des travaux de peinture monumentale, à sa véritable destination artistique, à un développement nouveau, et le plus brillant, de son talent.

Le Musée de Berlin possède un tableau représentant la Vierge, la *Madone di Casa Colonna* (n° 248), qui est également une œuvre caractéristique de cette facture maniérée de l'artiste. Ce tableau est inachevé : circonstance à laquelle il doit son effet de jaune clair. Il est vraisemblable que, en s'établissant à Rome, Raphaël l'aura laissé à Florence, et que son inachèvement s'explique de cette façon. Dans cet état d'inachèvement, le défaut de vérité et de naïveté, en même temps la beauté typique de la Vierge et de l'enfant apparaissent avec une force redoublée ; et c'est à ces défauts justement que le tableau doit la préférence qu'il rencontre auprès du grand public.

Vasari parle d'une *Madone* de Raphaël que celui-ci aurait laissée inachevée à Florence, et qui aurait alors été terminée par Ridolfo Ghirlandajo. Il serait inexact de voir dans cette assertion une allusion à la *Madone Colonna* de Berlin, ce tableau étant manifestement inachevé, dans toutes ses parties. Mais cette observation me conduit à dire encore quelques mots sur l'œuvre de ce dernier peintre et de quelques autres peintres de la vieille école de Florence, qui, à un âge avancé, sous l'influence de Raphaël, et notamment sous celle de Léonard, ont, en partie, modifié leur manière.

Ridolfo Ghirlandajo est incontestablement l'un des peintres les moins agréables de l'époque d'épanouissement de l'art florentin. Déjà son père Domenico, si on le compare à divers autres peintres florentins de son temps, apparaît un artiste d'un talent relativement inférieur ; mais il possède encore un goût assez fin et un sens de la décoration qui font de lui quelque chose d'analogue à ce qu'est le Pinturicchio parmi les peintres de Pérouse. Ridolfo n'a pas même hérité de son père ses qualités de décorateur. Il n'en est que le médiocre successeur, qui, par la suite, sous l'influence de Léonard de Vinci et de Raphaël, s'est enfoncé de plus en plus dans un maniérisme tout à fait déplaisant. M. Morelli a donc vraiment fait à ce mauvais peintre un bien grand honneur en lui attribuant une des œuvres les plus magnifiques du Quattrocento, une œuvre de jeunesse de Léonard, l'*Annonciation* des Uffizzi. Notre galerie de Berlin possédait un très grand tableau de cet artiste, l'*Assomption de la Vierge*, que Vasari a beaucoup vanté, et qui a été cédé récemment à une galerie de province, la galerie de Berlin possédant en outre une œuvre de plus

petites dimensions, une *Visitation de l'Enfant*, qui représente mieux et d'une façon suffisante le peintre florentin (n° 91). Ce tableau est, d'ailleurs, peint manifestement sous l'influence immédiate de Raphaël.

C'est encore sous l'influence de Raphaël qu'ont été peintes les dernières œuvres de Raffaëllino del Garbo. Mais sur celui-là cette influence a agi d'une façon plutôt heureuse et favorable. Ce charme aimable qu'on trouve chez lui et auquel on attribue (vraisemblablement à tort) le nom sous lequel nous le connaissons, est presque plus caractéristique encore dans ses dernières œuvres que dans celles de la première manière; et ses œuvres gardent toujours, malgré cela, leur innocente naïveté. C'est à ce mérite que Raffaëllino doit d'être le peintre le plus attrayant parmi les épigones du Quattrocento, encore qu'il n'ait aucune originalité spéciale et qu'il soit tout à fait un peintre de second ordre.

La galerie de Berlin possède trois tableaux d'autel de sa main. Deux d'entre eux, deux *Virgès trônant entourées de Saints*, appartiennent à sa première époque, au temps où, travaillant avec le Filippino, il subissait entièrement l'influence de ce maître bien autrement doué. Aussi a-t-on récemment attribué ces deux tableaux à Filippino lui-même; mais cette attribution est certainement erronée. En effet, la composition des deux tableaux est plus guindée et plus fruste, le dessin plus gauche que chez Filippino, et le coloris manque du ton rouge ardent qui caractérise les peintures de ce maître. En revanche, l'auteur de ces deux tableaux est infiniment moins baroque et moins maniéré que Filippino n'a coutume de l'être, notamment dans ses derniers ouvrages. Un troisième tableau plus petit, la *Vierge entre deux anges qui prient*, avec un fond de paysage, manifeste bien déjà l'influence des œuvres florentines de Raphaël. Ce tableau est, à beaucoup près, l'œuvre la plus belle de Raffaëllino, et le charme des formes juvéniles, le ton blond du coloris, la beauté du paysage, l'heureuse composition dans la forme ronde du tableau, font de cette *Vierge* une des peintures les plus séduisantes de la galerie de Berlin.

Piero di Cosimo est un maître plus original et plus important que Raffaëllino del Garbo. Cet homme dont la vie a été si extraordinaire, apparaît encore sous un jour extraordinaire et fantastique dans ses rares tableaux; mais ceux-ci doivent, en outre, un charme spécial à la finesse du modelé, à la fantaisie de l'invention, revêtue souvent de quelque attrait de légende, à la profondeur et à la force du coloris, au clair-obscur et au sentiment du paysage. Malgré que

le clair-obscur, la facture des raccourcis et le paysage trahissent l'influence de Léonard. Piero de Cosimo reste cependant, à côté de ce maître, tout à fait original. La *Visitation des bergers*, au Musée de Berlin (n° 204), attribuée auparavant à Gaudenzio Ferrari, témoigne avec une force tout à fait exceptionnelle de l'influence de Léonard, qui, vers l'an 1478, s'occupait d'une composition semblable, comme le prouve l'intéressant dessin que possède M. Léon Bonnat. Le second tableau (n° 107), qui a jadis appartenu à Vasari, *Mars et Vénus reposant dans une prairie en fleurs*, avec la mer au lointain, a son pendant, et plus beau, dans la *Mort de Procris* de la National Gallery de Londres. Les deux tableaux, et notamment le dernier, possèdent ce charme légendaire d'invention, si caractéristique, ce sens de la beauté dans les choses de la nature et jusque dans les animaux et les plantes exécutés si aimablement, enfin, cet attrait de coloris que j'ai cités plus haut comme les qualités distinctives de Piero di Cosimo.

Piero di Cosimo était, comme l'indique déjà son nom, un élève de Cosimo Rosselli, et il a longtemps vécu et travaillé en commun avec ce maître d'un bien moindre talent. C'est ainsi qu'il a pu exercer une certaine influence sur toute une série de peintres plus jeunes qui furent, après lui, élèves de Rosselli, entre autres Fra Bartolommeo et Albertinelli. Cette influence se manifeste plus vive encore chez un peintre dont les tendances ressemblent à celles de Piero, Francia Bigio que l'on désigne avec raison comme l'élève de Piero. La profondeur et l'harmonie du coloris, la composition du paysage montrent tous ces peintres sous la dépendance de Piero. L'un d'eux, Fra Bartolommeo, l'ami de Savonarole, a acquis une renommée qui fait citer son nom tout de suite après Léonard, Michel-Ange et Raphaël. Je ne crois pas que cette renommée soit entièrement justifiée. Les peintures du Frate ont, dans leur composition pour ainsi dire architecturale, quelque chose de fruste et de déplaisant. Il arrive souvent qu'elles échouent à produire une impression immédiate et qu'elles ont quelque chose de dur dans le coloris. Ces défauts se manifestent avec une force particulière dans les tableaux qu'il a peints en commun avec son ami Albertinelli, ce qui est précisément le cas pour la grande *Assomption de la Vierge* au Musée de Berlin (n° 249). De même que la Réformation et l'État de Savonarole ont dû leur ruine à ce qu'ils ne tenaient pas compte de la réalité, de même l'art qui s'est mis à son service s'est trop éloigné de la naïveté et de la réalité naturelle de l'art véritable. C'est par exception seulement qu'il arrive parfois à

Fra Bartolommeo d'être entièrement libre et naïf, notamment dans quelques petits ouvrages de sa jeunesse, tels, par exemple, que le précieux petit triptyque du Musée Poldi à Milan, que l'on a, par une fantaisie bien singulière, attribué récemment à Albertinelli.

Cette direction suivie par la peinture florentine n'arrive pour la première fois à prendre une forme artistique et pittoresque que dans les peintures d'Andrea del Sarto. Le Musée de Berlin possède une œuvre importante et de grande dimension, datant des dernières années de cet artiste (elle porte la date de 1528), et représentant la *Vierge sur un trône, entourée de huit saints*, qui se groupent d'une façon très pittoresque sur les degrés du trône (n° 246). Ce tableau, très connu par le triste rôle qu'il a joué dans l'histoire du Musée de Berlin, à cause de la fameuse restauration qu'on lui a fait subir en 1867, a pu depuis, grâce à une nouvelle restauration, très heureusement exécutée par M. Alois Hauser, regagner une grande partie de l'ancien éclat de son coloris et de son puissant effet.

A côté d'Andrea del Sarto, Francia Bigio est, sans aucun doute, l'artiste florentin le plus intéressant de cette époque et de cette école : il est un artiste, dans toute la force de ce mot. Ses célèbres fresques dans le vestibule de l'Annunziata de Florence, que le fier artiste a, dans la fureur de son orgueil outragé, mutilées de ses propres mains, peuvent entrer en comparaison avec les fresques d'Andrea del Sarto, à la même place. Mais d'un charme tout particulier sont ses portraits. La profonde tonalité de leur coloris, leur lumière assombrie, l'expression mélancolique des fonds de paysage qui se retrouvent dans chacun d'eux, tout cela ajoute encore à l'impression d'attirante tristesse que donnent presque tous les tableaux de Francia Bigio. Cela n'empêche pas un des chefs-d'œuvre de sa main, le *Portrait de jeune homme* du Salon carré au Louvre, d'avoir été attribué naguère à Raphaël et d'être attribué aujourd'hui à Francesco Francia. Un *Portrait d'homme*, de dimensions plus grandes, au Musée de Berlin (n° 245), pêche un peu par cette froideur de ton qui caractérise les dernières œuvres de Francia Bigio. On peut citer au contraire comme comparable au portrait du Louvre un *Portrait de jeune homme* (n° 245), acquis en 1876 de la galerie Patrizzi de Rome, et qui passait, dans cette collection, pour un portrait de Raphaël par lui-même. Ce portrait présente même, quant à la conception et au type, une ressemblance éloignée avec celui de Paris. C'est un portrait d'un charme tout particulier, grâce au regard expressif du personnage, et à la profondeur du coloris.

L'élève de Francia Bigio, Francesco Ubertini, surnommé le *Bacchiaccia*, est, en général, déjà maniéré dans ses tableaux surchargés de petites figures, tels que le *Baptême du Christ*, au Musée de Ber-



PORTRAIT D'UGOLINO MARTELLI, PAR LE BRONZINO.

(Musée de Berlin.)

lin (267). Le peintre y a cherché à grandir l'intérêt en introduisant des figures en costumes pittoresques et des compositions empruntées à Dürer et à Lucas de Leyde. Mais le paysage dans ses tableaux, et quelquefois aussi leur coloris et leur exécution (comme dans le très beau tableau qu'a récemment acquis la National Gallery de Londres),

présentent de l'attrait. L'artiste a peint quelques grands portraits à la façon de son maître; un de ces portraits, un *Jeune joueur de luth* avec un paysage, appartient à M. Butler, de Londres; le Musée de Cassel a dernièrement acquis un autre portrait du même genre, un *Vieillard avec un crâne dans la main*. Les deux toiles sont d'un dessin faible, mais d'une conception séduisante, avec des paysages pleins de charme, où le peintre a introduit de petites figures très nettement indiquées; ce sont surtout ces dernières qualités qui font reconnaître dans les deux portraits la main du Bacchiaccia.

Le peintre Agnolo Bronzino, un peu plus jeune que ces portraitistes florentins du premier quart du xvi^e siècle, a cependant avec eux, dans sa composition et sa conception, une étroite parenté, tandis que dans son dessin et son coloris, il paraît incontestablement avoir eu pour modèle Michel-Ange. Ces influences, d'ailleurs, se manifestent de la façon la plus désagréable dans ses tableaux à sujets, qui sont tous plus ou moins maniérés et affectés, froids et sans couleur, enfin d'une exécution trop léchée. Comme peintre de portraits, au contraire, il peut être cité au rang des premiers maîtres de l'Italie. A l'appui de cette assertion, nous trouvons un exemple caractéristique dans l'un des deux tableaux du Bronzino que possède le Musée de Berlin : le *Portrait du jeune Ugolino Martelli* (n^o 338 a), dont nous joignons ici la reproduction. Le jeune seigneur florentin, assis dans la grande cour du palais que décorait alors et que décore, aujourd'hui encore, le *David* de Donatello, n'est néanmoins pas un homme beau, mais l'artiste a su le rendre intéressant et même sympathique. Dans son attitude, très choisie, se trahit l'influence du *Julien de Médicis*, la statue célèbre de Michel-Ange; de même la fine disposition des couleurs bleues, vertes et rouges pour les objets entourant la figure principale, tandis que cette figure elle-même et le fond sont arrêtés dans des tons entièrement noirs ou gris, fait reconnaître avec une égale certitude l'inspiration du même maître. Mais le Bronzino a su s'approprier et s'adapter cette influence de la façon la plus personnelle; l'expression générale de son tableau, l'apparence distinguée du jeune savant, l'effet pittoresque de l'ensemble, tout cela a quelque chose de particulièrement piquant et charmant.

J'ai dit plus haut que parmi les facteurs qui ont contribué aux derniers et plus géniaux développements du talent de Raphaël, dans sa période romaine, l'un des plus importants est la mise en relation du maître avec le Vénitien Sebastiano del Piombo, qui, au printemps de 1511, vint de Venise à Rome et s'y établit. La Galerie de

Berlin qui possédait déjà auparavant deux œuvres caractéristiques de la dernière période de Sebastiano (et notamment une grande *Pietà*), vient d'acquérir, il y a peu d'années, un magnifique portrait de femme qui peut, je crois, mettre en lumière de la façon la plus frappante les relations du maître vénitien avec Raphaël. Le tableau qu'on appelle la *Fornarina de la galerie de Blenheim*, et qui dans cette galerie, portait le nom de Raphaël, est connu déjà des lecteurs de la *Gazette*, qui en ont pu voir ici, en 1886, une très heureuse reproduction en héliogravure; qu'il me soit permis de les y renvoyer. Certes, il n'y aura aujourd'hui personne, parmi ceux qui connaissent la peinture italienne, pour mettre en doute un seul instant l'attribution de ce tableau à Sebastiano. Le Vénitien, élève de Giorgione, se reconnaît dans l'ensemble tout à fait pittoresque de l'agencement et de la coloration, notamment aussi dans le coin de paysage. En outre, ce tableau est l'œuvre d'un Vénitien vivant à Rome, c'est ce que prouvent non seulement le costume et le type de la jeune dame représentée, évidemment une vraie Romaine, mais encore l'ordonnance choisie et le style, et en partie même le coloris, qui atteste l'influence immédiate de Michel-Ange et de Raphaël. Cette double indication, de l'origine vénitienne et du travail à Rome, suffit déjà pour faire voir dans le tableau une œuvre de Sebastiano; elle donne encore la date du tableau, car Sebastiano n'a conservé ce plein éclat de coloris, emprunté à l'école de Giorgione, que dans les premières années de son installation à Rome. Le tableau peut donc être daté de 1511.

Ai-je besoin de réfuter longuement l'opinion qui fait de ce tableau un portrait de la Fornarina? Ce nom a été donné au beau portrait de Berlin dans un temps où Raphaël passait encore pour en être l'auteur, et pour ce seul motif. Mais cette beauté n'a rien de commun avec la véritable Fornarina, dont le portrait original est conservé à Rome dans la galerie Barberini. Quant au nom réel de cette jeune dame, nous l'ignorons malheureusement; nous pouvons seulement supposer qu'elle avait pour prénom Dorothée, parce qu'elle porte à la main une corbeille de fruits, insigne habituel de sainte Dorothée. On connaît encore un troisième portrait de femme qui a la réputation d'être une image de la Fornarina : la *Dame à la Fourrure*, de la Tribune de Florence. Ce tableau est aujourd'hui considéré presque universellement comme une œuvre de Sebastiano : je soutiendrais plus volontiers l'ancienne attribution à Raphaël, me fondant sur la comparaison de ce tableau avec le portrait de femme de Sebastiano, au Musée de

Berlin, qui ne laisse pas de lui ressembler. Aucun peintre vénitien n'a pu peindre ces ornements d'or si soigneusement exécutés, cette fourrure, ces cheveux, détaillés avec une finesse qui fait croire qu'on pourrait les compter. La généralisation des formes, l'idéalisation qui fait de cette femme très belle un type de beauté absolue, ces raisons plaident encore pour Raphaël et contre Sebastiano; elles indiquent aussi que Raphaël a pris pour modèle la prétendue Fornarina de Sebastiano, ce que tendrait également à rendre vraisemblable la date, 1512, inscrite sur le tableau de la Tribune. Cette influence, exercée sur Raphaël par un maître qui, en maintes parties de son œuvre, est de taille bien inférieure, se manifeste surtout dans les tableaux des années suivantes, notamment dans le *Joueur de violon* de l'année 1518, tableau où le costume des personnages et l'ordonnance générale rappellent la *Dorothée* de Sebastiano.

Le maître de Sebastiano, Giorgione, manque à la galerie de Berlin. Son grand condisciple le Titien n'y manque pas, il est vrai, mais se trouve exclusivement représenté par des portraits. Le plus connu est celui de la *Fille du Titien*, Lavinia, qui porte dans ses mains levées un plat de fruits (n° 166); portrait qui, d'après l'âge du modèle, doit dater de 1550 environ. Une certaine coquetterie dans l'expression et le mouvement, et une froideur d'exécution assez rare chez le Titien, font paraître bien exagérée la réputation de ce portrait. Le *Portrait inachevé du Titien par lui-même* (n° 163), peint, sans doute, quelques années plus tard, est assurément plus capable, par sa facture très pittoresque, de séduire un artiste, sans compter que son inachèvement lui permet de nous renseigner d'une façon intéressante sur les procédés du Titien. Des deux autres portraits d'homme : celui de l'*Amiral Giovanni Moro* se distingue par la profondeur et l'intensité du coloris; l'autre, un *Portrait d'homme* plus jeune (n° 301), attribué précédemment à Tintoret malgré l'authentique signature *Tizianus*, a la fraîcheur d'une ébauche dans la solidité d'une œuvre parachevée. Mais le plus attirant des portraits du Titien est celui que le Musée a acquis du palais Strozzi, à Florence, le grand *Portrait d'une enfant*, la fille de Roberto Strozzi (n° 160), debout en robe blanche auprès d'une chaise où est assis un petit chien de Bologne : au fond, un riche paysage boisé, avec une rivière. Grand est le charme de la jeune fille, d'une expression à la fois innocente et hardie. L'agencement et le paysage ressemblent entièrement à ceux des *Portraits du duc et de la duchesse d'Urbain*, aux Uffizzi, œuvres presque contemporaines de ce tableau, qui porte la date de 1542.

Le Musée possède deux des idéales et célèbres têtes de femmes du Vieux Palma. L'une de ces œuvres représente une belle blonde, coquettement couchée, et dont les chairs, d'un ton très clair, surgissent toutes brillantes en avant d'un vert treillage; des restaurations l'ont malheureusement endommagée. L'autre, au contraire, une œuvre de dimensions plus grandes, nouvellement acquise, et qui représente le portrait à mi-corps d'une femme presque entièrement nue, doit précisément à l'excellente conservation de son coloris gras et pittoresque un charme tout exceptionnel. Un portrait plus grand encore, un jeune homme en fourrure (n° 176), est l'un des moins intéressants parmi les portraits d'homme de Palma. Une Vierge avec l'Enfant, qui porte en grosses lettres la signature : *Jacobus Palma*, paraît, au premier coup d'œil, une œuvre trop faible pour ce maître. Son coloris est fruste et clair, son dessin gauche. Mais le tableau porte incontestablement la marque d'un peintre de Bergame, successeur de Bellini, et comme la signature est sans aucun doute contemporaine du tableau, nous pouvons y voir avec vraisemblance une œuvre de la première jeunesse de Palma, ce maître étant originaire de Bergame.

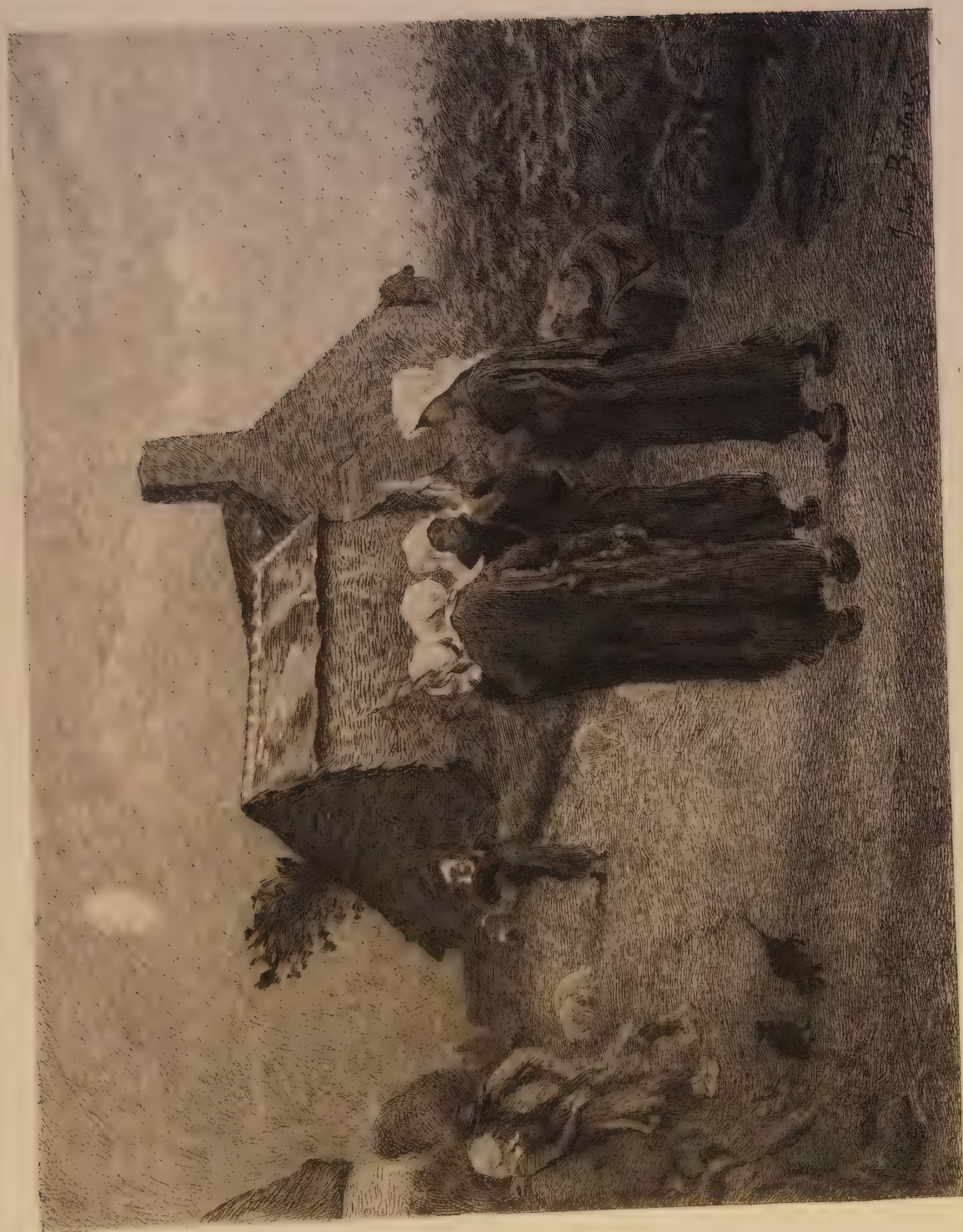
Bergame a longtemps passé pour être aussi la patrie de l'aimable peintre Lorenzo Lotto, qui y a travaillé durant des années. Il semble bien certain, maintenant, que Venise a été la véritable patrie de ce maître. Artiste d'un grand talent de facture et d'une riche fantaisie, il a, toute sa vie, peint de façons très diverses, suivant les nombreuses relations qu'il a eues, au cours de sa carrière errante et toujours instable. Rarement, peut-être, un artiste heureusement doué s'est laissé aller au courant des circonstances autant que ce Lotto, surtout dans ses dernières années. Des tableaux comme le diptyque du Musée de Berlin, représentant deux saints (n° 323, daté de 1531), ne peuvent que laisser froid; des tableaux comme les *Adieux du Christ* (n° 325, daté de 1521) produisent, malgré un charme original de composition, une impression désagréable, par l'air d'inquiétude et la gaucherie du dessin. Deux autres tableaux de Lotto, deux portraits du Musée de Berlin, le montrent au contraire comme l'un des premiers maîtres de la période de floraison de l'art vénitien. Le *Portrait d'un architecte*, un bel Italien d'âge moyen, avec une barbe noire, et que l'on désignait par erreur, autrefois, du nom du Sansovino, présente dans les tons bruns de la chair et les tons d'un noir clair du costume, une belle intensité de lumière; dans l'apparence générale de la distinction, et dans le dessin et le modelé une maîtrise qui font paraître

ce tableau entièrement digne d'être comparé à une œuvre du Titien. Un portrait plus petit et de date plus ancienne, représentant un jeune homme, est traité avec la même distinction, mais possède en outre un attrait tout spécial. Le teint brun olive de ce jeune homme, atteint de quelque maladie du foie, et dont les yeux ont l'expression mélancolique et saisissante caractéristique de la maladie surgit avec une netteté aiguë en avant d'un rideau d'un rouge cerise clair, qui laisse voir, par l'un de ses côtés, le Lido de Venise, dominé par un ciel bleu foncé. Les couleurs, ici, s'harmonisent avec une adresse et en même temps un charme tout à fait exceptionnels.

Des grands successeurs de ce maître, notamment de Paul Véronèse et de Dominique Tintoret, la Galerie de Berlin possède un certain nombre de tableaux décoratifs, provenant, pour la plupart, du Fondaco dei Tedeschi, à Venise, et exécutés avec la collaboration d'aides. Ces tableaux ne méritent guère une mention spéciale, en comparaison des grands chefs-d'œuvre de ces artistes à Venise, au Louvre, etc. Plus importants sont deux grands tableaux d'autel de Paris Bordone et d'Alessandro Moretto, notamment la *Gloire de Marie et de sainte Élisabeth* de ce dernier peintre (n° 197, datée de 1541), tableau qui se distingue par le dessin admirable des donateurs agenouillés devant l'autel.

Entre les tableaux les plus célèbres de la galerie du roi Frédéric II à Sans-Souci, se placent trois tableaux portant le nom du Corrège. L'un de ces tableaux, le *Mouchoir de sainte Véronique*, doit être débaptisé et considéré comme une œuvre du xvii^e siècle. Pareillement un autre des trois tableaux, l'*Io*, ne peut passer que pour une très bonne copie d'élève, le tableau du Belvédère de Vienne étant reconnu par tous les connaisseurs comme l'original. Seule la *Léda* (n° 218) est, sans aucun doute, une œuvre, et des plus importantes, du Corrège. Malgré les destinées qu'a dû subir ce tableau, et qui lui ont enlevé en partie ce charme de coloris et cette perfection de facture que l'*Antiope* du Louvre, entre tous, conserve à un si haut degré, il reste, aujourd'hui encore, une des plus belles compositions de l'artiste, grâce au charme des formes juvéniles et à la grande allure du paysage, qui lui donnent une distinction merveilleuse.

W. BODE.



LA PART DE LA FRANCE DU NORD
DANS
L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)



L'art antique est une admirable création de l'esprit humain à qui l'art moderne est déjà redevable des plus grands bienfaits et dont il ne cessera jamais d'être l'obligé et l'ami. Mais en quoi, je le demande, l'art antique a-t-il été, comme on le suppose *a priori*, un élément créateur indispensable à l'avènement du style qui succéda au règne du premier style gothique ? Pourquoi le mot Renaissance prend-il dans notre langue contemporaine un sens spécial, et pourquoi notre art moderne, j'entends par là celui dont nous vivons encore, n'a-t-il un nom que du jour où

l'art antique l'a, longtemps après sa naissance, tenu sur les fonds du baptême et reconnu, comme un enfant naturel, par mariage subséquent, mais sans preuves établies de paternité ? Pourquoi cette absorption complète en vertu d'une fiction légale, sociale et grammaticale ?

Est-ce qu'on ne l'avait pas vu déjà intervenir bien des fois cet art antique dans le développement régulier de l'art du moyen âge sans qu'on se soit cru obligé de faire de son entrée en scène le point de départ d'une ère nouvelle ? Est-ce qu'il ne

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, 3^e période, p. 460.

s'est pas montré déjà dans l'architecture du ^{xii}e siècle ? Est-ce qu'il n'a pas inspiré Nicolas de Pise au point de lui dicter des contrefaçons de la composition antique et du style romain ? Est-ce que, même en dehors de l'Italie, il n'a pas révélé et maintenu longtemps ses doctrines dans les bassins du Rhin, de la Moselle et de la Meuse, pendant le ^{xii}e et le ^{xiii}e siècle ? Est-ce que nous ne surprenons pas son influence dans quelques-unes des plus belles productions des écoles gothiques, française et allemande, du ^{xiii}e siècle, comme à Reims et à Bamberg ? Est-ce que, à un moment donné, il n'a pas visiblement préoccupé certains de nos artistes, par exemple Villard de Honnecourt ? Est-ce que, dans la première moitié du ^{xiv}e siècle, il ne s'est pas fréquemment encore montré sous la main des successeurs de Nicolas de Pise, devenus déjà gothiques. Et, cependant, on n'a jamais songé à appliquer le nom de Renaissance à aucune des périodes que l'art antique a plus ou moins profondément influencées ; on n'a jamais vu dans ces contacts un point de départ, mais, au contraire, un point d'arrivée.

En effet, on peut facilement comprendre que ce n'est guère aux époques de renouvellement et de foi créatrice, aux heures matinales du début de chaque période que les principes de l'art antique, après s'être glissés dans l'économie de l'art moderne, avaient chance de s'y maintenir en gardant toute leur fécondité. Depuis qu'ils existent, les monuments antiques se sont dressés comme une perpétuelle leçon, suivant les temps aussi muets ou aussi éloquents que la littérature des anciens, attendant que le milieu ambiant devint pénétrable, s'ouvrant et se fermant au gré des demandes, comme un livre dont le texte n'est accessible en définitive qu'aux seuls lettrés. Il fallait donc qu'un art quelconque eût atteint déjà, personnellement, un certain degré de culture pour s'assimiler, je ne dis pas la copie matérielle de la composition antique dans ses lignes, ce qui est à la portée de tous les temps, mais l'esprit et l'expression de cet art.

L'art antique, d'ailleurs, a toujours été, par son essence, un instrument d'éducation et un moyen de perfectionnement, de réforme pour les arts existants beaucoup plus qu'un fondateur et un inventeur d'arts nouveaux. Les tempéraments naissent spontanément et ne se façonnent pas ; or, au début d'une période d'art, comme dans l'enfance de l'homme, le tempérament agit seul.

On a donc eu gravement tort, pour obéir à des idées préconçues, d'ouvrir un compte spécial, une ère nouvelle dans l'histoire de l'art à la période pendant laquelle le goût des arts antiques s'est communiqué au monde moderne. Il n'y a pas eu alors brusque succession d'un état psychologique à un autre état par le seul contact avec les anciens. L'infiltration s'est faite lentement, silencieusement, non pas par voie de substitution de théories triomphantes remplaçant des théories vaincues, mais par voie d'assimilation progressive, par la méthode du greffage et non par celle du semis. La souche de l'art antérieur est toujours restée la même, bien que les fruits alassent en se modifiant et en s'adoucissant de plus en plus, sans perdre toutefois leur saveur originelle. L'histoire d'une plante ne recommence pas avec chacune des métamorphoses que lui fait subir la variété des saisons ou la multiplicité des cultures. La Renaissance, dans son printemps, dans son été, dans son automne, a toujours en substance été la même, et il ne doit pas être permis de la faire débiter dans le monde au milieu de son existence, ni de confondre, dans l'étude de son organisme, une simple transformation avec le premier symptôme de la vie.

En somme, vue de haut, la Renaissance n'a été qu'une des nombreuses évolutions successives qui remplissent et composent l'histoire de l'art depuis ses origines. Cette évolution n'a pas échappé à la loi générale qui préside à tous les renouvellements. C'est dire qu'elle a commencé par le retour à la nature. Dans la seconde crise, dans la seconde phase que cette même évolution eut à traverser, l'idéalisme purement rationnel, qui, seul, dans les évolutions antérieures, avait prévalu à ce moment psychologique, fut tout spécialement compliqué de l'imitation de l'art antique. Et on comprend combien purent être considérables les influences d'un idéalisme aussi assimilable que la copie de l'antique et que les conseils du modèle gréco-romain. La combinaison du naturalisme italien et d'un idéalisme positif, revêtu déjà d'une forme pittoresque ou plastique comme l'était l'art antique, donna des résultats merveilleux. Pendant quelque temps, les proportions nécessaires entre la nature et l'idéal, les conditions normales de tout progrès purent être impunément renversées sans que la décadence se fit immédiatement sentir. Et, durant ce long et surprenant épanouissement, pendant cette persistante période de splendeur où l'on put croire l'esthétique moderne fixée et le canon antique retrouvé, tous les peuples de l'Europe, agités dans leurs tâtonnements, dans leurs incertitudes, dans leurs aspirations sans cesse déçues, se convertirent au dogme qui avait donné à l'art italien une sérénité et une vigueur qu'on croyait éternelles. Mais voilà tout. Je persiste à dire que la Renaissance avait été une évolution comparable, en principe, à toutes les autres, et qu'on n'a pas le droit, pour flatter de puissantes erreurs, de méconnaître ou de déguiser ses débuts ni de déplacer son berceau. La solution de la question devait découler naturellement de l'étude comparative et parallèle des Arts du nord de l'Europe et des Arts de l'Italie.

On a été un peu surpris quand on a vu un historien remonter au *xiv^e* siècle et y chercher, en dehors de Rome et jusque dans les pays septentrionaux de l'Europe, les premiers symptômes d'une révolution générale et universelle qu'on croyait partie d'ailleurs. L'opération était cependant nécessaire, car il a été facile de démontrer que jamais l'Art n'affecta un caractère aussi international ni aussi universel qu'à la fin du *xiv^e* siècle.

Cette idée primordiale du caractère international de l'art dans la seconde moitié du *xiv^e* siècle et même dans les vingt premières années du *xv^e* — même et surtout dans les vingt premières années du *xv^e* siècle, — cette idée primordiale m'a amené à parler, d'abord des monuments français et flamands ou franco-flamands et, ensuite, des monuments italiens, en juxtaposant et en confrontant continuellement les monuments des deux civilisations contemporaines. L'étude a été positive et pratique.

J'ai montré d'abord le développement de l'art français pendant le *xiv^e* siècle. On a vu qu'après avoir connu dans une certaine mesure l'antique, — tout comme l'art italien de Nicolas de Pise, — qu'après avoir connu également dans une certaine mesure le naturalisme et le modèle individuel, l'art du *xiv^e* siècle n'a fait d'abord que continuer l'école du siècle précédent. Ce premier art du *xiv^e* siècle tomba dans la convention par excès de spiritualisme, par l'abus de la tradition et par la recherche trop exclusive de l'idéal.

On a vu ensuite que ce style conventionnel, appartenant à l'école du passé, fut combattu et enfin remplacé par un style nouveau qui s'appuyait exclusivement sur l'étude de la forme naturelle. Ce courant provenait d'une génération d'artistes sortis en grande partie des Flandres et des provinces du nord de la France.

J'ai prouvé ensuite, par d'éclatants exemples; comment, dès le milieu et pendant la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle, l'École française s'était régénérée par l'inspiration directe de la nature, par la pratique du modèle individuel qui succédait à l'interprétation raisonnée d'un modèle idéal.

J'ai multiplié à ce sujet les démonstrations et on a pu se faire une opinion positive et précise sur notre sculpture de la fin du ^{xiv}^e siècle. Cet art était complètement émancipé et a produit des chefs-d'œuvre. C'est ce que rend évident, à l'aide du moulage et de la photographie, l'examen des principaux monuments de l'art du Nord, tel que cet art fut pratiqué sous Charles V et sous Charles VI.

Au commencement du ^{xiv}^e siècle, de nombreux artistes de la France du Nord et de la Flandre travaillaient déjà à Paris. Nous avons pu, à l'aide de documents d'archives, reconstituer le quartier qu'ils habitaient et l'emplacement des maisons qu'ils possédaient. Une fois installés dans le brillant milieu qui les a séduits, ils expédiaient partout et, même aux provinces dont ils étaient originaires, les produits de leur travail national dont le centre de gravité, au point de vue géographique, s'était sensiblement modifié en descendant jusqu'aux rives de la Seine. Les hommes et les choses se déplaçaient beaucoup plus qu'on ne le croit au moyen âge. Certains seigneurs des provinces du Nord employaient de préférence les artistes de leurs domaines, mais c'est à Paris qu'ils étaient forcés de venir faire leurs commandes et c'est de Paris que les ouvrages terminés leur étaient adressés. Paris, comme nous l'avons démontré, jouait déjà, dans une certaine mesure, le rôle qu'il n'a pas cessé de remplir en notre pays. Il appelait les artistes et leur imposait une manière et une allure de travail particulières. Paris était, plus qu'aujourd'hui peut-être, une capitale intellectuelle dont l'attraction se faisait sentir au delà même des frontières de la France.

Comment le goût de la sculpture de nos provinces du Nord et des provinces flamandes s'est-il introduit peu à peu et est-il devenu l'essence même de notre art national français? Comment les éléments septentrionaux sont-ils parvenus à dominer en France tous les autres éléments d'art au milieu et pendant la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle? C'est un mystère que nous avons essayé d'expliquer.

Des causes morales se sont d'abord révélées à nos yeux. Le vieil art de la féodalité, l'art français par excellence, est mort avec la chevalerie. Il n'est pas revenu des Croisades et n'a guère survécu à l'aristocratie de race, à la noblesse purement héréditaire qui, plus que tout autre pouvoir dans l'État, le patronnait. Avec le ^{xiv}^e siècle et la prépondérance de plus en plus grande de la royauté, qui s'appuie sur la bourgeoisie des villes, on voit se former une nouvelle aristocratie mêlée d'éléments très divers, composée de dignitaires, de hauts fonctionnaires, de parvenus et d'une noblesse agitée, affolée d'honneurs et de plaisirs dont le sang s'épuise noblement, mais inutilement sur de nombreux champs de bataille. Cette aristocratie spéciale du ^{xiv}^e siècle n'a pas les mêmes instincts que celle qu'elle remplace; nomade et sans cesse renouvelée, elle n'est plus enchaînée par les liens d'une étroite tradition locale. Elle n'a pas toujours eu le temps de faire son éducation, ni d'apprendre une langue pittoresque et une grammaire esthétique dont le sens s'est oblitéré dans les masses. Elle s'accommode très bien d'un art moins idéaliste, moins raffiné, moins académique, plus accessible par ses côtés extérieurs aux intelligences peu subtiles des enrichis et des Mécènes improvisés. Dans les choses de l'art, comme dans celles de la guerre, tout tend à

prendre un caractère pratique. On commence à compter avec le nombre et ceux qui veulent parler à la foule aussi bien qu'à l'élite de la nation, sont réduits à emprunter le langage courant et universel. Le succès de l'École nouvelle était donc certain, on peut l'affirmer *a priori*, car, si ce style n'avait pas existé déjà dans l'École septentrionale de la France et dans l'École flamande, il aurait alors été créé de toutes pièces; dès le milieu du ^{xiv}^e siècle, on put prévoir que l'avenir lui appartenait.

C'est à cet art nouveau, à cet art du Nord oublieux des traditions du siècle précédent et dédaigneux de ses moyens d'expressions, que Charles V demande en grande partie les sculptures de ses palais. C'est exclusivement à lui qu'il commande les tombeaux de ses prédécesseurs et les monuments qu'il destine à surmonter sa propre sépulture ou à perpétuer le souvenir de sa physionomie. Car le portrait, c'est-à-dire l'interprétation individuelle de la figure humaine, que l'École idéaliste du ^{xiii}^e siècle n'avait guère voulu pratiquer, est, au contraire, un des buts visés par l'École nouvelle, un de ceux qu'elle atteint du premier coup.

A ces considérations d'ordre moral sont venues s'ajouter, dans nos démonstrations, des considérations d'un ordre purement positif et l'observation de faits matériels. A partir du ^{xiv}^e siècle le luxe des tombes et notamment celui des tombes royales de Saint-Denis conduisirent à l'emploi de riches matières premières comme les marbres de la vallée de la Meuse et à la recherche d'autres marbres flamands. Cet usage amena à Paris des ouvriers et des artistes flamands qui furent vraisemblablement les premiers à importer dans la capitale les éléments de leur art provincial. La première statue de marbre blanc couchée sur une dalle de marbre noir fut celle de Philippe le Hardi, exécutée pour la basilique de Saint-Denis de 1298 à 1307 par Pierre de Chelles et Jean d'Arras.

L'individualisme et le naturalisme à outrance régèrent presque sans partage en France dans la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle. De Charles V à Charles VII, nulle part, en Europe, les principes qui devaient amener l'expression principale de la Renaissance ne furent aussi développés ni aussi résolument pratiqués que chez nous. Je l'ai démontré par des exemples indiscutables. Les germes et les levains de toutes les grandes transformations postérieures travaillaient déjà notre sculpture dans la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle.

« La statuaire qui reste encore à Pierrefonds et au château de la Ferté-Milon, dit incidemment Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, a toute l'ampleur de notre meilleure Renaissance, et, si les habits des personnages n'appartenaient pas à 1400, on pourrait croire que cette statuaire date du règne de François I^{er}. »

« C'est un art complet, dit encore Viollet-le-Duc, un art qui n'est plus l'art du ^{xiii}^e siècle, qui n'est plus la décadence de cet art tombant dans la recherche, mais qui possède son caractère propre. C'est une véritable Renaissance, mais une Renaissance française, sans influence italienne. Les Valois, les princes d'Orléans, Louis et Charles, et enfin celui qui devint Louis XII avaient pris évidemment la tête des Arts en France, et, sous leur patronage, s'élevaient des édifices qui devançaient, suivant une direction plus vraie, le mouvement du ^{xvi}^e siècle. »

« En 1396, dit M. Renan, dans *l'État des Beaux-Arts au ^{xiv}^e siècle*, on se croirait à deux pas de la Renaissance dont on est encore séparé par plus d'un siècle. »

On se demande alors pourquoi ce n'est pas chez nous que la révolution imminente et annoncée par tant de symptômes, que la Renaissance pour l'appeler de son nom vulgaire, fit, avec un éclat définitif, sa première apparition dans le monde en se manifestant par une sorte de coup de foudre dans un milieu tout chargé d'électricité. Hélas ! si un mouvement très sensible de retour à l'antiquité se manifesta chez nous dès le règne de Charles V, si, accompagnement obligé de toute émancipation, un souffle très impétueux d'humanisme passa sur la France dans les dernières années du *xiv^e* siècle, nous n'eûmes pas alors comme l'Italie, dans les tendances à l'imitation de la nature et dans l'enivrement de l'individualisme, le merveilleux contrepoids de l'imitation de l'antique. L'autorité fit défaut à notre enseignement. La liberté, conquise une première fois et plus rapidement que chez les autres peuples, ne fut pas sagement mise par nous à l'abri de la licence. Pour dépasser les résultats obtenus par les autres nations de l'Occident, l'Italie émancipée à son tour n'eut qu'à mettre en évidence et en exploitation les modèles incompris qui dormaient dans son sein. Elle n'eut qu'à retourner librement à l'école de ses premiers maîtres. Au moment du grand réveil universel de la fin du *xiv^e* siècle qui donna, comme je l'ai dit, à cette époque solennelle de l'histoire de l'art un caractère en quelque sorte international, l'Italie se trouvait donc dans une position privilégiée. Elle parvint à étonner l'Europe en additionnant simplement les avantages et les bénéfices de son prodigieux passé avec sa part actuelle du patrimoine commun des générations nouvelles.

Pourquoi le grand mouvement préparé en Europe par l'école du nord de la France avorta-t-il ? Pourquoi la direction des arts européens lui échappa-t-elle pour passer un siècle plus tard à l'Italie ?

Deux raisons principales peuvent être alléguées. J'ai déjà dit et je répète en insistant que l'individualisme à outrance, dont l'art gothique transformé faisait alors profession, n'eut jamais chez nous un contrepoids suffisant dans l'imitation de l'antique. Il ne sut pas trouver, au milieu de ses extravagances, un frein salutaire dans un canon réputé indiscutable comme le modèle antique. L'Italie, elle, connut ce frein, qui est le principe d'autorité dans l'enseignement, la sauvegarde du goût contre les entraînements et les raffinements d'une interprétation trop exacte de la nature. En second lieu, les provinces, dans lesquelles les rois de France et toute une nombreuse dynastie de Valois ménageaient l'éclosion d'une Renaissance, devinrent le théâtre des guerres atroces et des malheurs inouïs qui mirent la nationalité française à deux doigts de sa perte. La savante organisation sociale, l'ingénieuse culture intellectuelle préparée par Charles V, répandue par la librairie du Louvre, l'humanisme naissant, tous les éléments de rénovation simultanée par l'antique disparurent à la fin du règne de Charles VI et pendant la domination anglaise. Charles VII et surtout Louis XI eurent tout à recommencer. Dans l'intervalle, le génie des républiques italiennes avait transfiguré à leur profit et marqué de leur sceau le mouvement inauguré par la France, et, quand Charles VIII et Louis XII, tenant la promesse de leurs ancêtres, firent honneur à la parole de Charles V, quand ils installèrent définitivement chez nous la Renaissance, celle-ci était devenue presque complètement italienne.

LOUIS COURAJOD.

(*La fin prochainement.*)

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

LES GÉANTS D'ANVERS ET LE CHAR DE RUBENS, A PARIS.



La route de Paris a été, depuis six mois, le grand chemin du monde, on peut affirmer, sans crainte d'être contredit, que la Belgique a fourni un contingent énorme au cortège des visiteurs étrangers attirés par l'Exposition. Des citoyens que jamais, de mémoire d'homme, on n'avait vu franchir les limites de l'endroit natal, ont joyeusement entrepris le voyage pour contempler les splendeurs rassemblées dans les palais du Champ de Mars.

Paris aura même hébergé cette année le plus vieux et assurément le plus grand des citoyens de la ville d'Anvers, le fameux Druon Antigon. Pour la première fois, ce géant aura dressé son altière silhouette loin de la cité qui lui donna le jour, il y a de cela trois cent cinquante années révolues.

La présence dans vos murs de cette illustration locale est sans doute étrangère à l'Exposition. Il faut convenir pourtant que la coïncidence de cette solennité avec les douloureuses circonstances qui ont provoqué chez vous, en notre faveur, un si admirable élan de charité, aura donné au courant de sympathie que je signale, une impulsion nouvelle et suffisante pour triompher des difficultés inhérentes à un déplacement jusqu'à ce jour unique dans les annales anversoises. Permettez que j'insiste sur ce mot, car rien n'est moins exact que cette affirmation de certains publicistes que le géant d'Anvers aurait fait jadis le voyage de la capitale pour présenter ses hommages à Léopold I^{er}, il y a trente-trois ans, lors du vingt-cinquième anniversaire de l'avènement de ce souverain. A la lettre, on peut dire du colosse que sa grandeur l'enchaîna au rivage. Les portes de l'ancienne enceinte, tant monumentales qu'elles fussent, n'avaient point l'élévation suffisante pour livrer passage à l'immense figure dont il s'agit.

Les lecteurs de la *Gazette* ne sont pas nécessairement obligés d'être au courant des choses locales de la Belgique. Ils trouveront peut-être quelque intérêt à être renseignés sur l'histoire et la signification du géant, dont la récente exhibition a eu lieu au Palais de l'Industrie.

Druon Antigon, dans le cours de sa longue carrière, a abaissé son front superbe devant nombre de majestés; ce que vous ne savez certainement pas en

France, ce que bien des Belges même ignorent, c'est qu'il s'est incliné devant la République. La chronique anversoise enregistre que le 1^{er} vendémiaire an V, le géant parut dans la fête de la République et qu'il y figura le Peuple français!

Au surplus, l'histoire du colosse se confond avec celle d'Anvers, et depuis la date de sa construction, l'on écrirait l'histoire des fastes de la cité par l'énumération de ses sorties. A ceci rien d'étrange. On ne connut jamais meilleur moyen de mettre la foule en liesse que de faire défiler devant ses yeux la procession du géant. Les régimes successifs ne se sont pas fait faute d'y recourir.

Pour une ville flamande ou brabançonne, posséder un et même plusieurs géants est à peine un luxe. Les villes du Nord en possèdent, pour leur part, un respectable cortège. Ce qui, pourtant, donne au géant d'Anvers un intérêt supérieur à sa valeur artistique, et une sorte de primauté parmi les individus de son espèce, c'est que d'abord il apparaît comme une personnification de la cité elle-même, qu'ensuite, pour avoir subi au cours des siècles des altérations multiples, il commande encore, par le nom de son auteur, comme par les événements auxquels il fut associé, l'attention des curieux et des artistes. On s'y intéresse comme à l'immense cheval de bois de Padoue, remisé dans la salle du Palazzo della Ragione et dont l'auteur ne serait autre que le grand Donatello.

La fable dont le géant d'Anvers vient perpétuer le souvenir est si connue qu'il est à peine nécessaire de la rappeler encore.

Retranché dans son repaire des bords de l'Escaut, le féroce Antigon se faisait payer par les navigateurs un tribut dont la perception était assurée par les plus terribles menaces. Tout refus était puni, pour le récalcitrant, de la perte de ses mains que le redoutable géant lançait dans le fleuve. Il ne faut pas précisément remonter jusqu'aux temps légendaires pour voir pratiquer un genre de supplice très usité pendant tout le cours du Moyen Age et même plus tard. On n'en a pas moins soutenu que le nom d'Anvers est emprunté à ce lancement de mains (*Hadt-Werpen*), dans l'Escaut, rappelé même par l'armoirie de la ville, où, comme l'on sait, un château fort est accosté de deux mains tranchées.

Ce fut un Romain illustre, Salvius Brabo, proche parent de César, qui réussit à libérer les navigateurs de l'Escaut de leur terrible ennemi. Il donna son nom au Brabant. La figurine de ce nouveau David domine le célèbre puits de Quentin Metsys; longtemps sa statue orna la façade de l'Hôtel de Ville, devant laquelle se dessine, aujourd'hui, une fontaine monumentale, œuvre de M. Lambeaux, dont le motif n'est, à son tour, qu'un résumé de la légende.

Celle-ci s'était si bien accréditée au Moyen Age, qu'on voit les auteurs les plus sérieux en faire état. Albert Dürer raconte le plus gravement du monde que, pendant son séjour à Anvers, il a vu à l'Hôtel de Ville les ossements du géant. « L'os de la cuisse a quatre pieds et demi de long, dit le grand peintre. L'omoplate est plus grande que le dos entier d'un adulte. Ce géant a eu dix-huit pieds de hauteur; il a gouverné Anvers et fait des choses surprenantes. »

Notez que des écrivains postérieurs répètent à l'envi les mêmes faits. Corneille Graphæus, greffier de la ville, donnant en 1549 son *Triomphe d'Anvers, fait en la susception du prince Philips d'Espagne*, raconte que « sur la maison de la ville et la chambre de messeigneurs, l'on voidt pendant à chaynes de fer, de gros ossementz que l'on estime (selon le commun cuyder), estre des ossementz dudict Antigonus, mais quoy qu'il en soit ou non, ceux qu'ilz se voellent mesler

de l'anatomie ou disjoncture des corps humains, affirmant estre les ossementz d'un grand corps humain, lesquelz ossementz sont ceulx assçavoir une cuisse, une dent, le plat d'une espaulle et un os de iambe ».

Comme l'Hôtel de Ville d'Anvers possède toujours une partie de ces ossements, rien n'est plus facile que de contrôler ces dires. Il s'agit tout simplement d'une fort belle côte de baleine.

On assure que la figure du géant fut exécutée en 1534. — C'est fort possible. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle était de confection récente à l'époque où écrivait Graphæus. C'est d'ailleurs le même annaliste qui en donne la plus ancienne représentation, accompagnée de l'entourage qu'on avait fait à la figure pour la réception de Charles-Quint et du prince Philippe, son fils.

Voici comment s'exprime l'auteur : « Sur ycelluy stilobate ou pedestal, entre ycelles deux colonnes, seoit un moult horrible et espouventable géant, de haulteur xxiii piedz, sy artificieusement faict à la proportion de forme humaine, que par decha les montz, tant en grandeur que en science, il serait impossible de trouver ung pareil. Et debvez savoir qu'il est creux par dedans et de telle manière endurcy qu'il ni a doubte ni a crainte de fer, d'acier, de vermine, de vent et pluye, ny de quelque pourriture sinon seulement craindant l'effort de son grandt ennemy Vulcanus, qui est la forche du feu.

« On monte par dedans son corps avecq une eschelle jusqu'à son chief, par quoi facilement l'on poeult coniecturer la stature d'ycelluy.

« Il a parfaitement ung regardt de géant, assçavoir cruel, espouventable, horrible et tirannique, portant barbe rousse et moult longue, yeux rouges enfonssez et ardans, long poil aux sourcilz, nuds bractz, iambes nues, poitrine antique, portant cothurnes aux pieds et greves à iambes.

« Il avoit un moult beau et riche manteau sur ses espaulles descarlante rouge et sur son chief un chapeau festinal de roses blanchès et rouges. Il tenoit en sa main dextre ung sceptre, painct de rouge et blanc (les couleurs d'Anvers) de grosseur selon la proportion de grandeur de sa corpulence, ayant à son côté gauche une moult longue et doubtable espée crombe ou courbe et ycelle empalmant de sa main gauche.

« A l'arrivement du prince, il a incliné son chief devers luy, faisant semblant luy faire reverence. Au-dessous des coulottes, au tableau ou mollure predite, estoit escript en lettres de ung pied selon proportion dorricque, en manière comme sy le géant eusse parlé : *Ille ego, quem fa...* « je celluy que l'on dict iadis avoir exercé tirannie et crédulité en ce lieu, combien que je soie encore de corpulence moult espouventable ayant ores passé ma fureur, donne bien volontiers, volontairement, me submeçant, ô très grandt et puissant prince Philippe, sous la puissance. »

L'auteur de cette imposante figure était le peintre même de l'empereur, Pierre Coeck, l'ordonnateur principal de la partie décorative des fêtes, d'une splendeur sans pareille, qu'Anvers offrait à Charles-Quint, alors à la veille de son abdication, à Philippe, le futur roi, et aux deux reines de France et de Hongrie. Ni avant, ni après, on ne vit pareille ardeur déployée par les Anversoï pour faire accueil au souverain, et pourtant ils s'y connaissaient.

Bien que le nom de Pierre Coeck rayonne dans l'histoire de l'art flamand comme celui d'une de ses notabilités, que Van Mander le désigne comme un véritable

réformateur en matière d'architecture et qu'il ait eu certainement une part considérable dans la diffusion du style de la Renaissance aux Pays-Bas, grâce à sa traduction du livre de Serlio, en flamand et en français, et cela du vivant même de ce grand architecte, les œuvres de P. Coeck sont des plus rares. Aucun tableau positif de sa main n'est venu jusqu'à nous et l'attribution qu'on lui fait de la belle cheminée de l'hôtel de ville d'Anvers ne repose sur aucune donnée formelle. Le géant d'Anvers, jusqu'à ce jour sa seule œuvre sculpturale, est probablement très fort dénaturé. Le texte de Graphœus, rapporté ci-dessus, nous montre que la figure se complétait d'une draperie et que la tête, couronnée de fleurs et de lauriers, ne manquait nullement de caractère. Graphœus tient si bien compte de la draperie complémentaire dans l'aspect de la figure, qu'il écrit en marge de son estampe : « L'on a icy oublié comment ycelluy géant avoit affublez ung moult beau et riche manteau d'escarlate rouge, moult triomphant, le tout à l'antique ».

Les modifications apportées à la figure qui nous occupe, au cours du ^{xvii}^e siècle et postérieurement, en ont à la fois dénaturé la physionomie et singulièrement émoussé l'expression. De terrible qu'il a pu être un jour, conçu qu'il était par un artiste de la valeur d'un Pierre Coeck, il est devenu presque grotesque sous la main de continuateurs qui, successivement, ont apporté à l'œuvre les préoccupations de leur temps. On peut voir au Musée des Antiquités d'Anvers l'avant-dernière tête du bonhomme, coiffée de ce casque fort en honneur au siècle passé, qui le place sur le front de ses héros et que nos pompiers arboraient aux grands jours. A cette tête qui prit ses invalides en 1872, un artiste anversoïse, M. Van Ryswyck, en a substitué une autre, de cuivre.

Bref, c'est un peu l'histoire du couteau de Jeannot, ce qui n'empêche que le terrible géant n'ait traversé les siècles, comme l'avait prédit Graphœus. Et s'il a pu se trouver quelque peu dépaysé dans le cadre grandiose du palais des Champs-Élysées, je vous réponds qu'à Anvers, promené au son des cloches et de la musique par les rues pittoresques qui avoisinent la grand-place et environné de son escorte de cupidons, de dauphins et de baleines, il évoque un monde de souvenirs fait pour charmer l'archéologue et l'artiste et pour expliquer sa popularité. Napoléon, si cela vous intéresse, prit un extrême plaisir à ce défilé, et le baron de Menner, le secrétaire de l'empereur, ne dédaigne pas, dans ses *Souvenirs historiques*, de consacrer quelques lignes au cortège du géant d'Anvers.

Il n'y a aucune médisance à apprendre au lecteur que la géante que l'on persiste à produire, même à Paris, comme la femme d'Antigon, n'a aucun droit à ce titre. Il y a d'abord entre les prétendus époux, une différence d'âge faite pour écarter toute idée d'union. Il faut des époux assortis dans les liens du mariage, dit la chanson. Or, la géante a deux siècles de moins que son cavalier. Sa naissance ne remonte guère qu'au 49 août 1763.

Jusqu'alors la procession d'Anvers n'avait été qu'un mélange d'éléments disparates où se confondaient le sacré et le profane. Les pensionnaires des asiles d'aliénés à cheval sur des batons y allaient de compagnie avec les magistrats de la Cité ! Albert Dürer nous dit que de son temps le défilé du cortège durait deux heures entières. Les rois Mages, montés sur des chameaux précédaient la baleine. Le cortège de lord Maire de Londres donnait assez bien l'idée de cette mascarade. Plus tard, le géant prit place, à son tour.

Un évêque d'Anvers jugea qu'il fallait mettre un terme à cette longue inconve-

nance et bannit de la procession de Notre-Dame tout ce qui n'appartenait pas à l'Ordre sacré. Le cortège municipal, à dater de ce jour, eut à se mettre en frais d'éléments nouveaux d'attraits. On travailla à l'enrichissement de l'ensemble profane. Ce fut alors que les élèves de l'Académie créèrent la Géante, sorte de réminiscence de la Minerve du Parthénon. L'auteur fut un sculpteur anversois de quelque notoriété locale, Daniel Herreyns, allié au peintre de ce nom.

Moins à l'épreuve des intempéries que le géant, l'imposante personne qu'on associe à ses triomphes a dû être presque entièrement renouvelée en l'espace de cent ans. Elle est aujourd'hui l'œuvre d'un professeur de l'Académie, M. de Plyn. Pour la gouverne de ceux que la primitive figure pourrait intéresser, ils trouveront la tête, la main et le pied de sa délicate personne au Musée d'archéologie du Steen.

Le *Char de Rubens*, à part le nom de son illustre inventeur, a une origine plus solennelle. A l'époque où le Cardinal-Infant Ferdinand, le frère de Philippe IV et son lieutenant gouverneur dans les Pays-Bas, fit son entrée à Anvers, c'est-à-dire en 1633, Rubens fut chargé par la municipalité de composer les décorations que le nouveau gouverneur devait rencontrer sur son passage. Le grand peintre avait, dans sa jeunesse, vu son maître Otto Venius investi d'une mission semblable pour l'entrée de l'archiduc Ernest. On trouve, en divers endroits, des fragments de cette décoration. Les finances anversoises étaient terriblement obérées et la municipalité trouva un expédient pour faire, à des conditions modestes, un cadeau de joyeuse entrée au Cardinal-Infant. Les tableaux que le nouveau gouverneur jugerait digne d'être conservés seraient achevés à son intention par Rubens et deviendraient sa propriété. Il en fut ainsi pour plusieurs des fragments décoratifs, actuellement exposés au Belvédère, à Vienne, dans la galerie de Dresde, au Musée de Bruxelles et ailleurs.

Les fêtes n'en coûtèrent pas moins une somme respectable. Il fallut, pour en couvrir les frais, que la Ville levât des impôts; l'on dut notamment frapper la bière, ce qui ne laissa point de mécontenter les contribuables, à commencer par Rubens. Gachard a fait connaître une protestation introduite par le grand peintre auprès de la municipalité, rappelant les immunités dont il jouissait en vertu de sa patente de peintre de la cour. Le *Char de Rubens* fut construit sur les dessins du maître, pour figurer dans le cortège de la réception de Ferdinand d'Autriche. G. Gevaertius, l'auteur d'un grand ouvrage sur cet événement, ouvrage pour lequel Van Thulden fit des planches remarquables à l'eau-forte, nous le montre avec cette légende : *Laurea Calloana*. On tenait, en effet, à ce qu'il figurât comme un trophée de la victoire que le jeune frère du roi venait de remporter à Calloo sur les troupes des États, commandées par Bernard de Saxe-Weimar. Le quadriga triomphal a la forme d'une galère dorée. Il s'avance ayant à sa proue la Providence, abritant sous les plis de ses bannières triomphales la Force et la Fortune, aux pieds desquelles gisent les captifs chargés de fers. L'esquisse de ce bel ensemble orne le Musée d'Anvers. Comme partout, Rubens révèle ici son génie dans la conception et se montre à la hauteur de son sujet. Le souffle de son style a vraiment grandi la donnée, car le char est, en somme, d'assez petite dimension.

En 1840, lors des fêtes mémorables du deux centième anniversaire de la naissance du maître, les artistes anversois se cotisèrent pour réédifier le char d'après les données originales. Ils l'adaptèrent ingénieusement à la gloire de son auteur

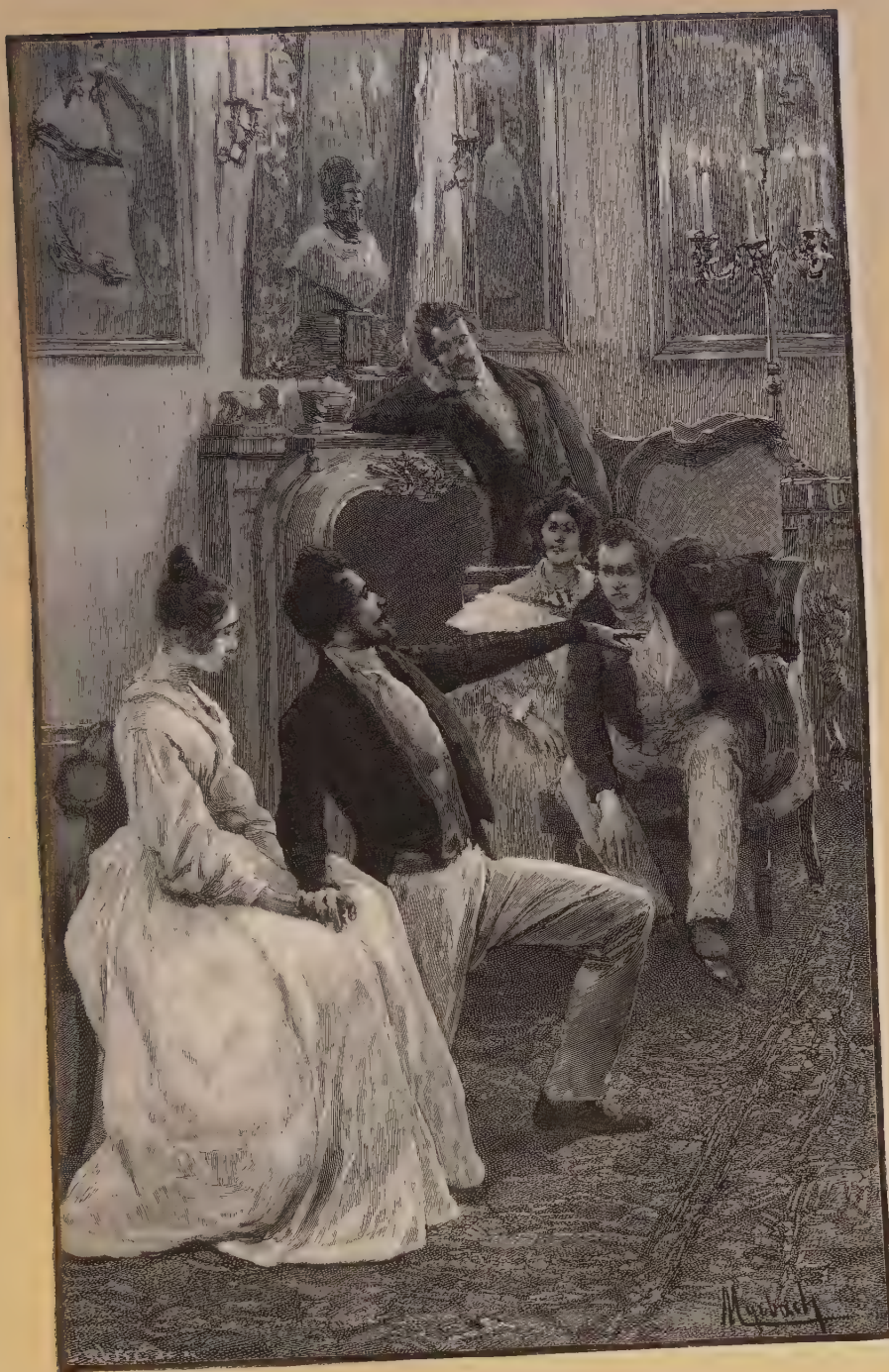
et à l'exaltation de l'École d'Anvers. Le Char appartient aujourd'hui à la ville.

Je ne viens point vous donner ces divers éléments empruntés à nos cavalcades locales comme brillant d'un très vif éclat sous le rapport pittoresque. Il n'est pas fréquent toutefois de trouver les noms des plus grands maîtres de l'art associés à des créations de cette espèce encore existantes. De là résulte, pour celles qui nous occupent, une somme d'intérêt quelque peu supérieure à leur valeur intrinsèque, dans les milieux où cesse de compter le charme des traditions lointaines, plus puissant peut-être à Anvers que dans aucune autre ville flamande.

Si le mystère ajoute à la majesté des dieux, il ne messied pas à celle des géants. Pareil au vaisseau de Minerve, le char du géant Antigone n'apparaît aux yeux de la foule qu'à de lointaines époques et l'endroit même qui lui sert de refuge dans l'intervalle de ses sorties — une construction aussi vénérable que lui-même — revêt aux yeux de la foule l'apparence d'un antre mystérieux quand les lourdes portes de fer se referment sur le Titan pour ne se rouvrir qu'au jour d'une solennité destinée à marquer quelque nouvelle étape dans l'histoire de la Commune.

HENRI HYMANS.





GRAVURE SPÉCIMEN DE L'ÉDITION ILLUSTRÉE DE TOLLA

(LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie})



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS NOUVELLES DE LA MAISON HACHETTE ET C^{ie}.

TOLLA



La renaissance de la gravure sur bois est un fait accompli. Cet art se mourait : atteint de caducité comme le burin noble dont il s'était déclaré l'humble serviteur, l'héliogravure et la photographie escomptaient déjà sa fin prochaine et se partageaient sa succession dans les maisons de librairie où jadis il régnait en maître. Cependant quelques artistes, secondés par un petit nombre d'éditeurs clairvoyants, ne désespéraient pas du malade ; ils crurent à la possibilité d'une résurrection si l'on parvenait à lui infuser un sang nouveau. L'événement leur a donné raison ; la gravure sur bois, délivrée de sa sujétion à une esthétique vieillie, est entrée franchement dans le mouvement de liberté qui emporte tous les arts, elle y a trouvé le salut.

Ce n'est pas assez dire, car le bois vient d'affirmer hautement que nul autre procédé, si l'on excepte celui de la gravure en creux, ne saurait lui disputer la suprématie dans l'illustration des livres. Les bibliophiles ne s'y tromperont pas : la gravure sur bois et la typographie sont faites pour marcher ensemble ; ce n'est pas pour rien que l'une est sortie de l'autre aux origines de l'imprimerie ; elles s'appellent et se complètent l'une et l'autre, et de leur association doivent naître les produits les plus parfaits. La magnifique édition de *Tolla* que vient de publier la librairie Hachette en fournit une preuve éclatante.

De l'œuvre d>About j'ai peu de chose à dire : ce fut le grand succès de ses débuts, et longtemps on désigna le célèbre écrivain sans le nommer en disant : l'auteur de *Tolla*. About est mort, laissant un nombre considérable d'écrits, tout un répertoire de l'esprit gaulois rédigé dans une excellente langue française, la meilleure qu'on ait écrite depuis Voltaire ; pour beaucoup de lecteurs et surtout de

lectrices, il reste « l'auteur de *Tolla* ». Ce roman, ou plutôt cette romanesque histoire, est d'ailleurs dédiée à une femme; il peut être lu par toutes : c'est un chef-d'œuvre à la fois de sensibilité et d'esprit; les lois du bon ton et la décence y sont scrupuleusement observées. Dans ce livre de sa jeunesse, About a mis le meilleur d'un cœur dont il ne fut guère prodigue par la suite et son talent s'y montre déjà dans toute sa maturité.

J'avais beaucoup admiré à l'Exposition universelle les dix aquarelles que M. F. de Myrbach a composées et peintes pour illustrer ce livre. L'auteur me semblait avoir merveilleusement compris son sujet : on aurait pu croire qu'il était lui-même un contemporain des héros du roman d'Edmond About; aucune hérésie dans le costume, le mobilier ni même le *geste*; on vivait avec lui en pleine Restauration. Ajoutons que l'écriture de ces petits tableaux si parfaits de ressemblance typique et topique, était d'une grâce et d'une légèreté charmantes. Aquarelliste de premier ordre, M. de Myrbach possède une telle sûreté d'exécution que dans ses compositions les plus étudiées la facture reste légère et primesautière, comme s'il s'agissait de croquis lestement enlevés.

Il était à craindre que le meilleur des qualités de ces ouvrages délicats ne s'en-volât sous le burin des traducteurs : le malheur eût été inévitable il y a quelques années seulement, mais, nous l'avons dit, la gravure sur bois, rajeunie, rénoverée par la pléiade d'artistes de grand talent que nous avons aujourd'hui, est désormais à la hauteur de toutes les tâches; elle a transcrit en blanc et noir avec une irréprochable fidélité les aquarelles de M. de Myrbach dans leur esprit et, je dirai, dans leur fleur, car la délicatesse des nuances et des valeurs y est scrupuleusement observée. On peut l'affirmer hautement, jamais la gravure sur bois ne s'était élevée à cette hauteur; elle a pu produire autrefois des chefs-d'œuvre, mais elle les devait bien moins au graveur lui-même qu'aux grands artistes dont il avait reproduit en fac-similé les compositions. Aujourd'hui, on en a fait un art véritable, un art créateur; ce n'est pas trop dire quand on examine avec soin avec quelle fidélité scrupuleuse, quelle simplicité de moyens et aussi avec quel bonheur ont été rendues les *valeurs* de la peinture dans ces belles planches de *Tolla*. Notre cher et regretté Jules Jacquemart, ce maître peintre en blanc et noir, qui fut en son temps l'initiateur en même temps que l'éminent protagoniste de cette esthétique nouvelle de la gravure, serait émerveillé s'il pouvait voir que d'autres réalisent sur bois les étonnants résultats qu'il avait obtenus lui-même de l'eau-forte. Il n'est que juste de nommer ici les graveurs de *Tolla*; tous, ils ont droit à nos éloges : MM. Stéphane Pannemaker, Florian, Ruffe, Ch. Baude, Barbant, Bellenger et Rousseau ont d'ailleurs accoutumé le public à lire leurs noms dans tous les *palmarès* des expositions de gravures.

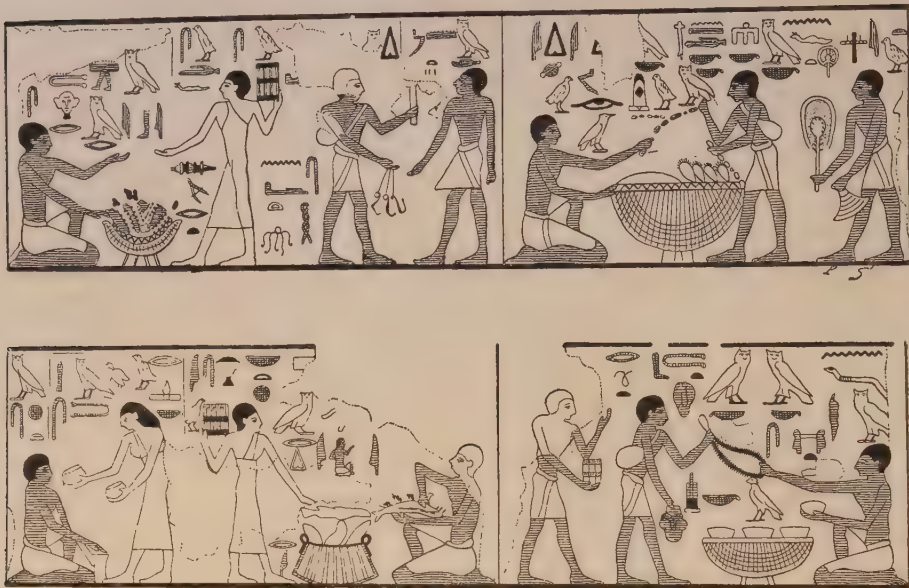
Le portrait d'Edmond About peint par Baudry à Bordeaux, en 1871, celui-là même que la *Gazette* a gravé à l'eau-forte, a été reproduit sur bois, en tête de l'ouvrage, avec une fidélité, une finesse et en même temps une fermeté remarquables par M. Florian. Mais ce n'est pas tout : chacun des chapitres de *Tolla* est orné de délicieux ornements typographiques, frises, lettrines et culs-de-lampe composés par M. A. Giraldon, gravés sur bois par M. Robert de Lueders et tirés en trois tons : en gris, en noir et en rose. Nous en reproduisons quelques-uns, mais l'impression monochrome ne peut donner qu'une faible idée de l'effet qu'ils produisent dans l'ouvrage. Le ton de ces vignettes est tout à fait charmant; il accom-

pagne et prépare merveilleusement les colorations puissantes, grasses sans lourdeur, des caractères Didot, le type noble par excellence, et le plus lisible qu'on ait inventé. Je n'ai pas à m'étendre davantage sur les beautés de cette édition. Il va sans dire que la maison Hachette a tout fait pour que l'impression et le papier fussent à la hauteur des illustrations dont elle a orné le chef-d'œuvre d'About. Le format, enfin, ni trop grand, ni trop petit, est choisi à point pour commander à la fois le respect et l'attention.

C'est en réalité le plus beau livre qui soit sorti depuis longtemps des presses françaises ; il a été tiré à petit nombre ; ainsi le veut une loi que, pour ma part, je trouve fort injuste. Mais à quoi bon récriminer ? les bibliophiles sont une variété de la classe des amateurs et l'on sait que pour ceux-ci la rareté d'un objet en double le prix.



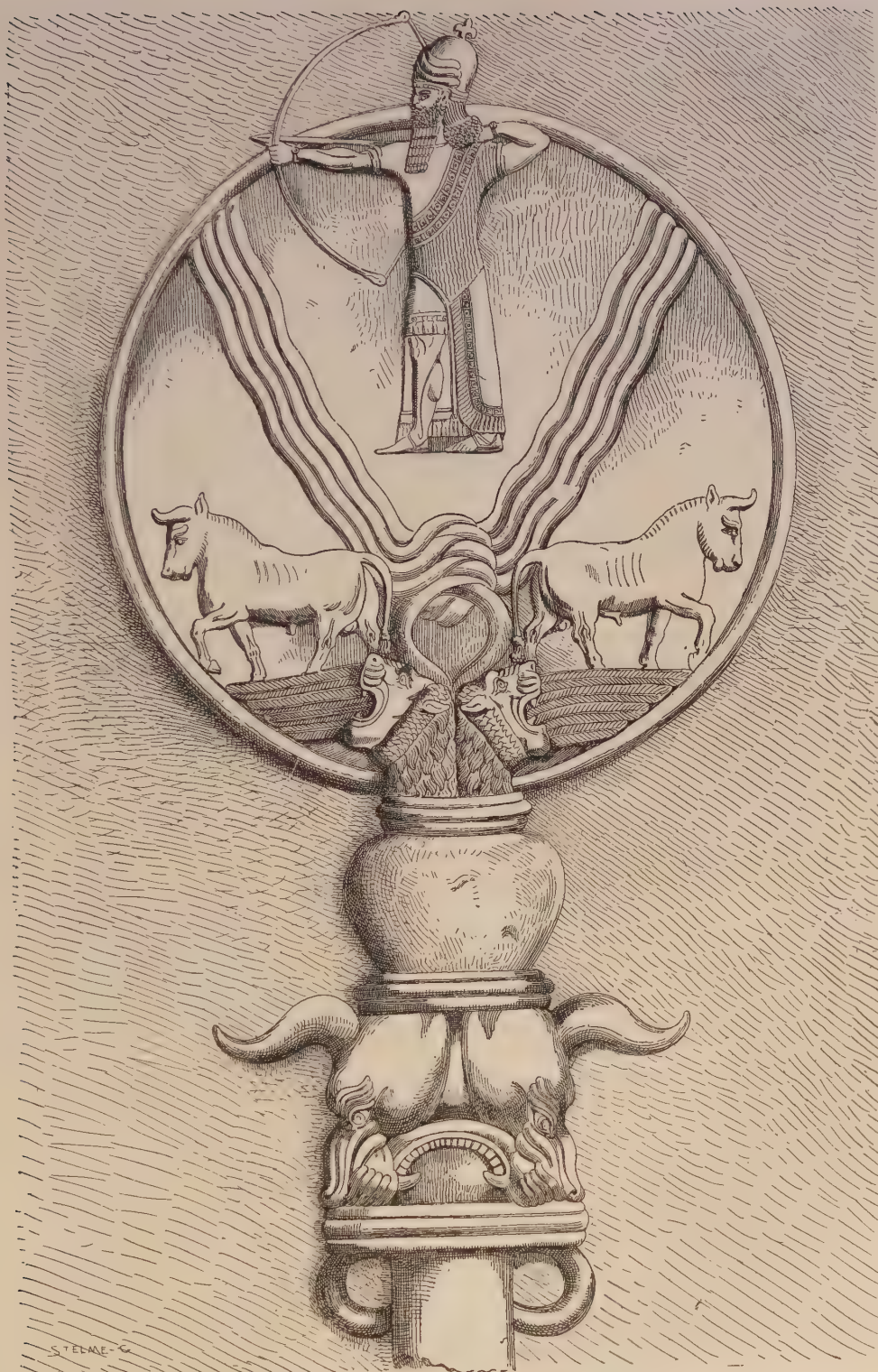
La maison Hachette ne s'en est pas tenue à cette édition de *Tolla* comme apport de 1889 à sa collection d'ouvrages de grand luxe. Elle nous donne cette année une



MARCHÉ ÉGYPTIEN, PEINTURE.

(Gravure empruntée à l'« Histoire de l'Art dans l'Antiquité ».)

édition nouvelle des *Œuvres poétiques de Boileau-Despréaux* avec une introduction et des notes de M. F. Brunetière. Nous ne savons pas ce que penserait le grand écrivain du *xvii^e* siècle de la parure toute moderne dont on a entouré ses œuvres ; mais on peut dire que La Fontaine et Molière ayant reçu les mêmes honneurs, l'auteur du *Lutrin* et du *Festin ridicule* pouvait y prétendre, car nul mieux que lui n'a su tracer des scènes prêtant à l'illustration. En tout cas, Boileau ne serait pas fondé à se plaindre du choix de ses collaborateurs : on a mis à son service des peintres parmi les plus célèbres de notre temps, et les meilleurs aquafortistes. Léon Bonnat, G. Boulanger, Cabanel, Français, Gérôme, Heilbuth, L.-O. Merson, Lhermitte, etc., peuvent, sans trop offenser la hiérarchie des talents, inscrire leurs noms au-dessous du sien ; quant aux graveurs : Boilvin, Flameng, Waltner, Ach. Jacquet, Chauvel, Abot, etc., ils se sont montrés à la hauteur de leur tâche ;



ÉTENDARD ASSYRIEN. (Gravure extraite de l' « Histoire de l'Art dans l'Antiquité ».)

ce n'est pas peu dire, car les peintres leur avaient taillé une besogne fort difficile. J'allais oublier l'un des interprètes, M. Boilot, qui est presque un homonyme de notre grand auteur classique : c'eût été impardonnable.

Une mention particulière est due à M. Luc-Olivier Merson, chargé spécialement de commenter le *Lutrin*. L'excellent peintre a fait preuve d'un humour qu'on n'attendait pas de son talent d'ailleurs si remarquable. Je ne parle que pour mémoire des vignettes qui accompagnent les grandes compositions et du magnifique aspect d'ensemble de cet ouvrage : on sait que la maison Hachette fait toujours les choses avec autant de soin que de bon goût. Tolla et le Boileau ne peuvent que grandir encore l'estime où l'on tient leur librairie dans le monde entier.

MM. Hachette nous promettent encore, pour la fin de 1889, le contingent habituel des grandes publications en cours qui ont occupé tant de fois la critique et dont on ne sait plus comment louer la haute valeur. Ce que nous pouvons en dire, d'après les bonnes feuilles que nous avons parcourues, sera peu de chose pour de tels livres.

Élisée Reclus, infatigable et toujours prêt à l'heure, malgré l'énormité de sa tâche, a donné les tomes XIV et XV de sa *Nouvelle Géographie universelle* : il y est traité magistralement de l'Océan et Terres océaniques dans l'un, de l'Amérique boréale dans l'autre. Encore quelques volumes et le monument sera achevé.

Georges Perrot et Chipiez, voués également à une tâche considérable, ne se sont pas laissés affarder dans la contemplation de notre Exposition universelle où l'un d'eux, au moins, le savant et original « restaurateur » du Parthénon, a obtenu un si légitime succès ; le tome V de l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* va paraître à son tour : il est consacré à la Perse (Phrygie, Lydie, Carie et Lycie) ; nous ne pouvons que signaler hâtivement ce beau volume ; l'heure de l'apprécier viendra plus tard.

Des mêmes auteurs nous avons un autre ouvrage que l'on ne doit pas soupeser et estimer à la légère ; il représente un gros travail de recherches sans compter l'ingéniosité propre aux auteurs et qui fait l'originalité de tous leurs travaux. MM. Perrot et Chipiez reconstituent le *Temple de Jérusalem* et la *Maison du Bois-Liban* dans un beau volume grand in-folio orné de planches gravées sur cuivre, d'une taille-douce en couleurs et de gravures dans le texte. Ce livre est publié avec le concours de la Société des Études juives. Je laisse à de plus compétents que moi le soin de l'analyser et d'en apprécier les conclusions.

Pour ne rien omettre, ajoutons à cette liste des ouvrages nouveaux de la maison Hachette plusieurs livres intéressants qui constituent de belles et utiles étrences à offrir... et à recevoir : *Nos colonies*, par Onésime Reclus ; *Les lacs de l'Afrique équatoriale*, par Victor Giraud ; *Au pays des Cannibales*, par Carl Lumholtz ; *Manuel de vénerie française*, par le comte Le Couteux de Canteleu ; toute une série de jolis livres pour la jeunesse et, enfin, les volumes nouveaux du *Tour du monde* et du *Journal de la Jeunesse* dont les sommaires ont déjà paru dans notre chronique.

ALFRED DE LOSTALOT.

PUBLICATIONS DE LA MAISON QUANTIN



Moquons-nous des esprits chagrins qui prétendent que la librairie d'art est dans le marasme. La seule maison Quantin aborde les étrennes de 1890 avec quatre ouvrages de proportions monumentales. Pour une année d'Exposition, où il est entendu que tout est par ou pour l'Exposition, c'est d'une belle audace. Il est vrai que les livres qu'on nous offre présentent un intérêt général, je dirai presque cosmopolite. Ils sont de ceux qui s'adressent également au public français et au public étranger, aux gens du monde, aux amateurs et aux artistes.

A tout seigneur tout honneur. Le magnifique ouvrage que notre collaborateur, M. Édouard Garnier, consacre à l'étude de la *Porcelaine tendre de Sèvres*¹, a déjà

valu à la maison Quantin un diplôme d'honneur. Les trois premières livraisons sont en vente. Une telle publication sera un véritable monument élevé à la gloire d'une des plus merveilleuses industries dont ait le droit de s'enorgueillir notre pays. Le texte, qui occupe toute la première livraison, est ce qu'on pouvait attendre d'un homme aussi compétent en la matière que M. Édouard Garnier. Le savant auteur de l'*Histoire de la Céramique* nous retrace dans une substantielle étude l'histoire de cette délicieuse fabrication, ses origines en Europe : porcelaines des Médicis, porcelaines de Rouen, de Saint-Cloud, de Lille, de Chantilly, de Mennecey, ses premiers essais à Vincennes et enfin son épanouissement à Sèvres.

La porcelaine dure, faite à l'imitation des porcelaines venues d'Orient, est d'invention allemande. C'est un nommé Boettger qui, en 1709, après avoir découvert le gisement kaolinique d'Aue, fonda à Meissen, en Saxe, la première fabrique européenne de porcelaine véritable. A la France, au contraire, appartient en propre la découverte de la porcelaine dite *en pâte tendre*.

Ceci nous est une occasion de définir ces deux sortes de porcelaines. La *porcelaine dure*, ou porcelaine kaolinique, n'est composée que de *kaolin*, c'est-à-dire de cette argile blanche que l'on trouve à l'état naturel dans le sein de la terre, et à

1. La *Porcelaine tendre de Sèvres*, par Édouard Garnier. Paris, gr. in-4° colombier. Paraît en livraisons contenant chacune cinq grandes planches en couleurs. L'ouvrage sera complet en 10 livraisons. Prix de chaque livraison · 20 francs.

laquelle on fait simplement subir, comme à toutes les argiles employées en céramique, les opérations de broyage, de lavage, etc. Tandis que la *porcelaine tendre*¹, ou porcelaine artificielle, offre une pâte d'une composition assez complexe, qui est à nos porcelaines dures ce qu'est la faïence fine de Satsouma aux brillantes et sonores porcelaines d'Imari et de Hirato. On reconnaît la pâte tendre à son aspect d'un blanc laiteux, doux et chaud. Elle est très transparente et sa qualité particulière prête aux colorations du décor une harmonie et un fondu incomparables.

La beauté et la rareté justifient les prix fabuleux qu'atteignent aujourd'hui les pièces de pâte tendre, surtout les vieux Vincennes et les vieux Sèvres du temps de Louis XV. Il faut reconnaître que ce sont là les produits d'un art unique en Europe par sa délicatesse aristocratique et son élégance. Nos anciennes pâtes tendres sont des bijoux auxquels rien ne saurait être préféré et qui s'accordent à ravir avec les beaux éventails, les précieuses tabatières et tous les jolis bibelots que le XVIII^e siècle français a mis aux mains des grandes dames. On peut même affirmer, sans crainte d'être démenti, qu'il n'est rien de plus exquis, de plus parfait, de plus séduisant que certaines pièces exceptionnelles, comme le vase Louis XV à fond rose de M^{lle} Granjean, ou le grand vase Louis XVI à fond bleu de Roi de M. Édouard André. Malheureusement les œuvres suprêmes ont presque toutes émigré en Angleterre ; les plus marquantes sont en la possession de la Reine et de sir Richard Wallace. Quand il en apparaît une en vente, c'est à coups de centaines de mille francs qu'on se la dispute. De tous ces chefs-d'œuvre, sortis à profusion de notre célèbre manufacture, il nous reste bien peu de chose. Irréparable incurie ! Tant d'efforts, de goût, de génie décoratif n'ont été dépensés que pour fournir à des cadeaux diplomatiques !

Mais ce qui fait, avant tout, la grande nouveauté de l'ouvrage de M. Édouard Garnier, ce sont les reproductions qui sont exécutées, on doit le dire, à perfection. M. Garnier est un aquarelliste du plus rare talent ; il a su rendre avec le pinceau, l'éclat, la finesse, la douceur des originaux, que M. Gillot, à son tour, a gravés en couleurs avec une impeccable adresse et des artifices de métier qui feront la joie des connaisseurs.

Dans un ordre plus sévère, la *Restauration d'Olympie* de M. Victor Laloux, architecte, et de M. Paul Monceaux, ancien élève de l'École d'Athènes, n'est guère moins digne d'éloges². On connaît de réputation les merveilleuses découvertes d'Olympie qui ont mis au jour la Victoire de Péonios, l'Hermès de Praxitèle et les frontons du temple qui abritait le Jupiter de Phidias, cent trente statues ou bas-reliefs de marbre, treize mille objets de bronze, six mille monnaies, quatre cents inscriptions, mille objets de terre cuite et quarante édifices. Aucune fouilles archéologiques n'ont fait sortir de terre de plus précieux trésors. Il était du plus haut intérêt pour la science et pour l'art d'essayer une restitution générale de

1. Cette expression de *tendre* ne s'applique point à la dureté de la pâte, mais à la faible résistance de cette sorte de porcelaine à une haute température, comparativement à celle qu'y présente la porcelaine dure, et à la délicatesse de l'émail qui se laisse facilement rayer par l'acier.

2. Un vol. in-folio, illustré de 20 héliogravures hors texte et de 80 gravures dans le texte. Prix, broché : 400 francs.

tant de richesses. MM. Laloux et Monceaux étaient tout désignés pour une telle besogne. Ils présentent aujourd'hui au public le résultat de travaux qui ont duré plusieurs années.

L'ouvrage comprend trois parties. Dans la première, qui n'est pas la moins curieuse, les auteurs ont rétabli l'histoire politique, religieuse et artistique d'Olympie,



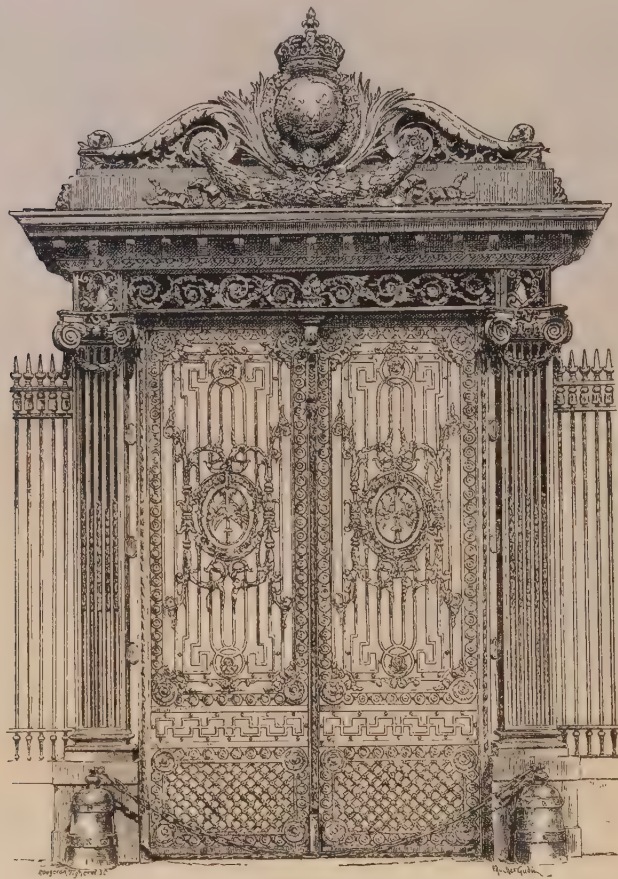
HÉRACLÈS ET LES HESPÉRIDES, MÉTOPE DU TEMPS DE ZEUS, A OLYMPIE.

(Gravure extraite de la « Restauration d'Olympie ».)

depuis les origines les plus lointaines jusqu'à nos jours. Dans la seconde, ils ont reconstitué toute l'enceinte de Zeus, avec ses routes et ses portes, ses murs, son bois sacré, ses temples, ses portiques, ses autels et ses ex-voto, ses palais, ses gymnases et ses champs de course. Dans la troisième partie revivent enfin l'administration, le culte, les fêtes et ces célèbres jeux Olympiques où se rencontraient les représentants de tous les peuples civilisés.

De magnifiques planches mettent sous nos yeux une restauration complète des édifices qui emplissaient l'enceinte sacrée, la plus riche du monde hellénique, et, dans leur état actuel, les détails de la décoration, les sculptures, les terres cuites et les bronzes. M. Laloux a même tenté, d'après la description de Pausanias, une restitution du colosse d'or et d'ivoire qui trônait dans sa majesté sereine au fond de l'Altis.

M. Jules Cousin, le dévoué conservateur du Musée Carnavalet, a passé sa vie à collectionner pour la Ville tous les livres qui ont été écrits sur Paris. Leur réunion forme une vaste bibliothèque. Il semble que le sujet restera inépuisable et que les chercheurs, les curieux, les historiens trouveront toujours dans la grande ville matière à explorations. A tant d'ouvrages sur Paris la librairie Quantin vient



GRILLE DU PALAIS DE JUSTICE (XVIII^e SIÈCLE).

(Gravure extraite du « Paris ».)

d'en ajouter un, qui ne compte pas parmi les moindres. Le texte est de M. Auguste Vitu, un des hommes de notre temps qui aiment et connaissent le mieux Paris. Les illustrations, exécutées sous la direction de M. Chmielinski, sont innombrables, ou plutôt elles atteignent, bien comptées, le chiffre de cinq cents ¹. En voilà plus qu'il ne faut pour faire de ce volume un des plus magnifiques monuments élevés à la gloire de l'incomparable cité.

1. *Paris*, par M. Auguste Vitu. Un vol. in-folio, de 500 pages, illustré de 500 dessins inédits d'après nature. Prix, avec couverture tirée en aquarelle : 35 francs.

C'est à la fois un livre d'histoire et un livre de description. L'érudit, l'artiste et le simple flâneur y trouveront également leur compte. Les images sont foisonnantes. Elles mettent en saillie les aspects pittoresques; mais en même temps la note d'art, voire la note archéologique, y est partout. Rien d'essentiel n'a été omis. L'emploi des procédés les plus modernes de reproduction donne à l'illus-



GROUPE DIT DES « CHEVAUX DE MARLY », AUX CHAMPS-ÉLYSÉES, PAR COUSTOU.

(Gravure extraite du « Paris ».)

tration un caractère très exact, très vivant et qui tranche sur tout ce qui a encore été fait sur Paris.

Nous regrettons seulement qu'on y rencontre çà et là des inégalités d'exécution qui proviennent de ce que les dessins ont été confiés à différentes mains.

Mauvaise, mais souvent inévitable combinaison pour l'unité d'un livre.

L'éditeur nous pardonnera cette critique légère qui ne s'adresse qu'aux « chercheurs de petite bête » et qui n'ôte rien à la valeur d'ensemble de ce beau volume.

Le quatrième ouvrage d'art publié par la maison Quantin a trait à notre grand sculpteur Barye¹. Après l'exposition, le livre, qui devrait être, s'il est bien fait, le véritable monument, le monument éternel contre lequel ne prévalent ni le temps ni les hommes. Barye est une de nos plus pures, de nos plus hautes figures artistiques. On a vu à l'École des Beaux-Arts toute la puissance, toute la sincérité de son art où la vie éclate dans les moindres détails et qui, en même temps, plane au-dessus des réalités vulgaires par la grandeur du style.

Nous avons Ingres, Delacroix, Millet, Corot, Rousseau, Fromentin, Carpeaux, Daumier, mais Barye manquait à notre galerie contemporaine.

Du texte de M. Ballu nous ne saurions rien dire, ne l'ayant point lu. Nous ne connaissons de cet ouvrage, encore inachevé, que les illustrations et la préface de M. Guillaume. Tout le monde voudra lire cet éloquent hommage rendu à la mémoire du maître. Personne mieux que l'éminent esthéticien, statuaire lui-même, ne pouvait parler en termes plus sûrs, plus justes, plus décisifs de ce sublime pétrisseur de muscles.

LOUIS GONSE.

1. *L'Œuvre de Barye*, par M. Roger-Ballu, avec une préface de M. Eugène Guillaume, de l'Institut. Un vol. in-folio, illustré de 24 grandes planches hors texte en héliogravure et de 60 dessins dans le texte. Prix : 100 francs.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1889.

I. — ARCHÉOLOGIE

Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Industrie anglo-saxonne; par le baron J. de Baye, correspondant de la Société nationale des antiquaires de France et du Ministère de l'Instruction publique. In-4°, 140 p. avec 31 fig. et 47 planches. Paris, lib. Nilsson.

Les bijoux francs et la fibule anglo-saxonne de Marilles (Brabant); par le Baron J. de Baye. In-8°, Caen, Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Note sur la découverte d'un atelier de taille de silex aux environs de Commercy; par M. Bleicher. In-8°, Nancy, imprim. Berger-Levrault et C^{ie}.

Notice sur l'emploi des hachettes celtiques comme amulettes et talismans; par Henry Corot. In-8°, Dijon, imp. Darantière.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les Sépultures sous tumulus de la Nagnée; par le comte Edmond de Martimprey de Romécourt. In-8°, Nancy, imp. Crépín-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1889.

Notice sur un vase du XIII^e siècle au Musée d'Amiens; par M. Georges Durand. In-8°, Amiens, imprim. Douillet et C^{ie}.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, année 1889, n° 1.

Le Camp de Vœuil, rapport présenté à la Société archéologique et historique de la Charente, au nom de sa commission des fouilles, par M. A. F. Lièvre. Avec un plan par M. A. Cochot, architecte. In-8°, Angoulême, lib. Coquemard.

Tiré à 100 exemplaires. Extrait des *Bulletins de la Société archéologique et historique de la Charente* (année 1888).

Un Quartier de Nîmes à l'époque gallo-romaine, d'après des fouilles récentes;

par M. E. Pothier. In-8°, Nîmes, impr. Chastanier.

Tombeau et Épitaphes des de Brosse dans la chapelle collégiale de Saint-Martin à Huriel; par l'abbé Joseph-H. Clément. In-8°, Moulins, imp. Auclaire.

Extrait des *Annales bourbonnaises*.

Antiquités nationales. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. I : Époque des alluvions et des cavernes; par Salomon Reinach. Ouvrage accompagné d'une héliogravure et de 136 gravures dans le texte. Grand in-8°, xvi-328 p. Paris, lib. Firmin-Didot et C^{ie}.

Les Céramiques de la Grèce propre. Vases peints et Terres cuites; par Albert Dumont, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et Jules Chaplain, de l'Académie des Beaux-Arts. Mélanges archéologiques. In-4°, Paris, imprimerie et librairie Firmin-Didot.

Forez (le) pittoresque et monumental. Histoire et description du département de la Loire et de ses confins. Ouvrage illustré de 980 gravures ou eaux-fortes, publié sous les auspices de la Diana, société historique et archéologique du Forez, par F. Thiollier, avec la collaboration de MM. Beauderon, Beauverie, Bonnassieux, Borel, Brassart, Brossard, Buhet, etc. Gr. in-8°, Lyon, imprim. Waltener et C^{ie}.

Album Caranda (suite). Les Nouvelles Fouilles de Chassemy et fin de celles de la villa d'Ancy aux époques préhistorique, gauloise, romaine et franque. Explication des planches. Extraits du journal des fouilles, 1888. Grand in-4°, Saint-Quentin, imp. Poette.

Inscriptions antiques du Musée de Lyon; par A. Allmer et P. Dissard. T. 2. Grand in-8°, 528 p. avec figures. Lyon, imp. Delaroche et C^{ie}.

- Communications faites à la commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise, par M. E. Grave. In-8°, Versailles, imp. Cerf et fils.
- Rapport sur les travaux de l'année de la Société des antiquaires de Picardie; par M. Duhamel-Decéjean. In-8°, Amiens, imp. Douillet et C^{ie}.
- Extrait du t. 30 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.
- L'Église Sainte-Foy de Conches (Eure) et ses vitraux, étude historique et archéologique; par M. l'abbé A. Bouillet. In-8°, Caen, imprim. et lib. Delesques.
- Titre rouge et noir.
- Anciennes forteresses à Viévy-le-Rayé (Loir-et-Cher); par J. de Saint-Venant. In-8°, Vendôme, imprim. Lemercier.
- Extrait des *Mémoires de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*.
- Note sur des bijoux antiques ornés de devises, à propos d'une fibule de l'époque ostrogothe; par M. Mowat, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.
- Papier vergé. Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 49).
- Nouvel Itinéraire-Guide artistique et archéologique de Paris, publié sous le patronage de la Société des amis des monuments parisiens. Texte avec dessins par Charles Normand. In-12, Paris, imprim. Lahure.
- Édition unique des fondateurs, 20 francs.
- Carrelage du xiii^e siècle trouvé en 1888, rue du Cardinal-de-Lorraine, 5, à Reims; par l'abbé Alfred Chevallier. In-8°, Caen, impr. et libr. Delesques.
- Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.
- Note sur les anciens habitants et les monuments préhistoriques des îles de Guernesey, Jersey, Aurigny, etc.; par M. Lukis. In-8°, Morlaix, impr. Chevalier.
- n monument de Mercure trouvé à Hatrize; par Ch. Pfister, professeur à la Faculté des lettres. In-8°, Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.
- Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, janvier 1889.
- Les Absides romanes des églises des Landes (xi^e siècle). L'Inscription de Pouillon. Communication faite à la Société de Borda par MM. Dufourcet, vice-président, et Taillebois, secrétaire général de cette Société. In-8°, Dax, imp. Labèque.
- Extrait du *Bulletin de la Société de Borda*.
- Découvertes archéologiques dans le Loir-et-Cher en 1887; par Ludovic Guignard. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques.
- Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.
- La Madeleine, près Saint-Nicolas; par E. Badel. In-8°, Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.
- Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (juillet 1889).
- Les Monuments mégalithiques et les Fouilles de 1883 à ce jour. (Erdevén, Plouharnel, Carnac, Quiberon, Locmariaquer.) Guide et Itinéraire, avec indication des acquisitions et des restaurations faites par l'État; par F. Gaillard. 3^e édition, revue et augmentée. In-16, Tours, imp. Bousrez.
- Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance; par Victor Gay (Suite). In-4^o à 2 col., avec fig. descriptives. Paris, lib. de la Société bibliographique.
- Monographie de la ville et du canton de Nontron (Dordogne); par M. Ribault de Laugardière. Avec une introduction par M. A. Dujarric-Descombes. In-8°, Périgueux, imp. Laporte.
- Monographie de l'église Saint-Maclou de Pontoise; par Eugène Lefèvre-Pontalis, bibliothécaire du comité des travaux historiques et scientifiques. In-4^o, Pontoise, imp. Paris.
- Titre rouge et noir. Papier vergé. Documents édités par la Société historique du Vexin.
- Archéologie celtique et gauloise. Mémoires et Documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale; par Alexandre Bertrand, de l'Institut. 2^e édition, revue et augmentée. Illustrée de dessins, de planches hors texte et de cartes en couleur, etc. T. 1^{er}. Gr. in-8°, Paris, Leroux.
- Deux plaques d'ivoire au Musée du Louvre; par Emile Molinier. In-4^o, Mâcon, Paris, lib. Lévy.
- La Croix de Saint-Marc-la-Lande (Deux-Sèvres); par Mgr. X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8°, Saint-Maixent, imp. Reversé.
- Simon Moycet et l'église de Saint-Nicolas; par Emile Badel. In-8°, Nancy, imprim. Crépin-Leblond.
- Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine* pour 1889.
- Discours de M. Antoine, président de la Société des antiquaires de Picardie. In-8°, Amiens, imprim. Douillet et C^{ie}.
- Extrait du t. 30 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.
- Étude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans; par Eugène Lefèvre-Pontalis, bibliothécaire du comité des travaux historiques. In-8°, Mamers, imp. et lib. Fleury et Danguin.
- L'Art chrétien et les Chants religieux, discours prononcé le 24 mars 1889, par l'abbé Richoud. In-8°, Lyon, imp. Mougin-Rusand.
- Quelques notes inédites sur les antiquités de Brionne et des environs. I : l'Église de Saint-Martin-du-Parc; par E. Veuchlin. In-8°, Brionne, imp. et lib. Amelot.
- Mémoire sur un tumulus de l'époque néolithique situé à la Collette, commune d'Escragnolles (Alpes-Maritimes); par Marcellin Chiris. Petit in-8°, Draguignan, imp. Olivier et Rouvier.

Dictionnaire des antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au moyen âge exclusivement; par M. l'abbé Martigny. 3^e édition. In-8°, à 2 col., xxvi-830 pages avec 675 grav. Paris, lib. Hachette et C^{ie}.

Monuments divers recueillis en Égypte et en Nubie par A. Mariette-Pacha, directeur général des antiquités de l'Égypte. Texte par G. Maspero. Grand in-f°, à 2 col. Paris, lib. Bouillon.

La France préhistorique, d'après les sépultures et les monuments; par Emile Cartailhac. In-8°, Paris, librairie Alcan.

Bibliothèque scientifique internationale, publiée sous la direction de M. Em. Alglave.

Les Haches en bronze de Chebrac, rapport lu à la séance publique de la Société archéologique et historique de la Charente, tenue à Ruffec le 6 juillet 1887, par Gustave Chauvet. In-8°, Angoulême, lib. Coquemard.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1888.

Sépultures de l'ancienne abbaye de Lanvaux. Examen des ossements. Rapport par M. le docteur de Closmadeuc. In-8°, Vannes, impr. Gallès.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan* (2^e semestre 1888).

École du Louvre. Rituel funéraire de Pamonh, en démotique, avec les textes hiéroglyphiques et hiératiques correspondants, publié par Eugène Revillout, professeur à l'École du Louvre, conservateur-adjoint des Musées nationaux. La Morale égyptienne, leçon professée à l'École du Louvre. In-4°, Paris, librairie Leroux.

Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, sous la direction de M. Bouriant, directeur de la mission archéologique au Caire (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts). Tombeau de Rekhmara, préfet de Thèbes sous la dix-huitième dynastie; par Ph. Virey. In-4°, Angers, lib. Leroux.

L'Époque et les Poteries campiniennes de la grotte de Nermont (Saint-Moré, Yonne); par le Dr A. Ficatier. In-8°, Auxerre, impr. et libr. Gallot.

Le XIII^e siècle artistique; par A. Lecoy de La Marche. Grand in-8°, Lille, libr. de la Société de Saint-Augustin.

L'Art antique de la Perse. Achéménides, Parthes, Sassanides, par Marcel Dieulafoy. Cinquième partie : Monuments parthes et sassanides. In-f°, 224 p. avec fig. et 22 planches. Paris, imp. et lib. Motteroz.

Répertoire archéologique du canton de Roullans (Doubs); par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, Besançon, imprim. Jacquin.

Amsler und Ruthardt. Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Original-Photographien. In-4°, Berlin, Amsler.

Die neuattischen Reliefs; von F. Hauser. In-4°, Stuttgart, Wittwer.

Vinc. Funghini. Degli antichi vasi fittili aretini. In-8°, Roma, Civelli.

Estr. dal Catalogo generale dell' esposizione di Ceramica ed Arti affini.

Sculptures et Inscriptions de Palmyre à la glyptothèque de Ny Carlsberg, décrites et expliquées par D. Simonsen. Avec 8 planches zincographiées; dessinées par M. le Dr J. Euting. In-8°, Copenhague, Lind.

Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien, nach original-Aufnahmen herausgegeben von Heinrich Strack. In-fol., Berlin, Wasmuth.

Die deutschen Runendenkmäler; von R. Henning. In-fol., Strassburg, Trübner.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Association littéraire et artistique internationale à l'Exposition universelle de Paris, 1889. Son histoire, ses travaux (1878-1889). (Fondateur : Victor Hugo). Préface, par M. Louis Ratisbonne. In-18 Jésus, Paris, lib. Chacornac.

Les Artistes scandinaves à Paris. Précédé d'une étude générale sur l'art étranger à l'Exposition de 1889 par Charles Ponsonnailhe. In-4°, Paris, librairie Lamm.

Table des portraits peints, sculptés, dessinés ou gravés exposés aux Salons du XVIII^e siècle; par Jules Guiffrey. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait de la *Revue de l'art français*, janvier et février 1889.

Paris en 1789; par Albert Babeau, correspondant de l'Institut. Ouvrage illustré de 96 gravures sur bois et photogravures d'après des estampes de l'époque. In-8°, Paris, librairie Firmin-Didot et C^{ie}.

Le Domaine public à Rome et son application en matière artistique; par Raymond Saleilles. In-8°, Paris, librairie Larose et Forcel.

Extrait de la *Nouvelle Revue historique de droit français et étranger* (septembre-octobre 1888, juillet-août 1889).

Les Florentins à Lyon, discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, prononcé dans la séance publique du 25 juin 1889, par M. le comte de Charpin-Feuguerolles. In-8°, Lyon, imp. Plan.

L'Ancienne École de peinture et de sculpture de Besançon (1756-1794). Histoire, notices, annales, rédigées et publiées par Auguste Castan. In-8°, Besançon, impr. Dодivers et C^{ie}.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, séances des 10 mars et 14 avril 1888.

Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts (cinquième partie); par Ph. de Chennevières. Grand in-8°, Paris, aux bureaux de l'Artiste.

Extrait de l'*Artiste* (année 1889).

Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille; par Étienne Parrocel. T. 1^{er}. In-8°, Paris, Imp. Nationale.

Armorial de la sénéchaussée de Saumur et du pays saumurois; par J. X. Carré de Busserolle. In-8°, Saumur, libr. Milon fils.

Les Anciens Orfèvres de Dijon; par Joseph Garnier. In-8°, Dijon, lib. Lamarche.

Tiré à 60 exemplaires, dont 5 sur papier de Hollande et 55 sur papier vélin.

De Dante à l'Arétin. La Société italienne de la Renaissance; par Lefebvre Saint-Ogan. In-8° Jésus, Paris, imp. et libr. de la maison Quantin.

Les Beaux-Arts en Auvergne et à Paris (1868-1889); par Gabriel Marc. In-18 Jésus, Paris, imp. et lib. Lemerre.

Bibliothèque contemporaine.

Saint Mathurin, étude historique et iconographique; par Eugène Thoison. Ornée de 51 bois dans le texte, une carte et 44 planches hors texte dont six en couleurs. Grand in-8°, Orléans, librairie Herluison. Paris, lib. Picard.

Papier vergé. Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*. Tiré à 125 exemplaires.

La Place des Victoires et la place de Vendôme. Notice historique sur les monuments élevés à la gloire de Louis XIV. Par A. de Boislisle, de l'Institut. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupéley-Gouverneur, Paris.

Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits F et I de la Bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-similés photographiques, avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques par M. Charles Ravaisson-Mollien. In-fol., 32 pages et 472 fac-similés phototypiques, avec 472 transcriptions littérales et traductions françaises. Paris, imprim. et librairie de la maison Quantin.

La Délicatesse dans l'art; par Constant Martha, de l'Institut. 2^e édition. In-8° Jésus, Paris, lib. Hachette et C^{ie}.

Les Mœurs et la Caricature en France; par J. Grand-Carteret. Reproduction d'œuvres anciennes et œuvres originales des artistes. In-4°, Paris, lib. Illustrée.

Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887; par Léon Palustre. In-4°, Tours, libr. Péricat.

Les Artisans et l'Industrie autrefois et aujourd'hui; par L. Lemoine. In-8°, Paris, lib. Martin.

Bibliothèque de la jeunesse française.

Étude sur les portraits picards jusqu'à la

fin du XVIII^e siècle; par M. Henri Maqueron. In-8°, Amiens, imprim. Douillet et C^{ie}.

Extrait du t. 30 des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.

Les Beaux-Arts en Suisse. Années 1886-1888. In-8°, Bern, Schmid.

Cent ans. La Halle au blé en 1789. La Bourse de commerce en 1889. In-fol., 140 p. avec grav. Paris, impr. et libr. des Halles et de la Bourse de commerce.

Visite des monuments d'Évreux par l'Association normande, le 16 septembre 1888. Compte rendu par Louis Régnier, membre de l'Association normande. In-8°, Caen, imprim. Delesques.

Extrait de l'*Annuaire normand* (année 1889).

Histoire de la Renaissance artistique en Italie; par Charles Blanc, de l'Académie française. Revisée et publiée par Maurice Faucon. 2 vol. Grand in-8°, t. I^{er}, xxiii-488 p.; t. II, 325 p., Paris, lib. Firmin-Didot et C^{ie}.

Voyage aux châteaux historiques des Vosges septentrionales; par Henry Ganier et Jules Frolich. Illustré de 207 dessins originaux. Grand in-8°, viii-311 p. Nancy, Berger-Levrault et C^{ie}.

Les Monuments historiques du département de la Marne; par E. de Barthélemy. In-12, Châlons-sur-Marne, impr. et libr. de l'Union républicaine.

Papier vergé.

Fragment de l'inventaire des bijoux de Louis I^{er}, duc d'Anjou (1364-1365), publié par E. G. Ledos. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupéley-Gouverneur. Paris.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 50, année 1889.

Le Château de Mayenne au XV^e siècle, d'après des documents inédits; par M. le comte de Beauchesne. In-8°, Laval, imp. Moreau.

Extrait du *Bulletin historique et archéologique de la Mayenne*, 2^e série, t. I^{er}, livraison 3.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Environs de Paris. In-12 à 2 col., Paris, lib. Hachette.

Collection des Guides Joanne.

Dieppe, le Tréport, Mers et le Bourg-d'Ault; par Joanne. In-12 à 2 col., Paris, libr. Hachette.

Guides Joanne.

Vichy et ses environs; par Joanne. In-12 à 2 col., Paris, libr. Hachette.

Guides Joanne.

Oud en nieuw op het Gebied van Kunst en Kunstnijverheid in Holland en België, door E. Taurel. In-8°, Amsterdam, Buffa.

Kunststudien von C. Hasse. IV. Die Werkklärung Christi von Rafael. In-4°, Berlin, Wiskott.

Die Burgen und Schlösser in der Umgebung der Stadt Baden-Baden, von J. Nacher. In-4°, Baden-Baden, Spies.

Maria Bobba. *Arte antica ed arte nuova.* In-8°, Torino.

Grundzüge der Kunst-Geschichte, von Anton Springer. Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage des Textbuches. In-8°, Leipzig, Seemann.

Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas. Herausgegeben von Georg Hirth und R. Muther. In-8°, München, Hirth.

Die Kunst unserer Zeit. Die erste Münchener Jahres-Ausstellung; von H. E. von Berlepsch. In-4°, München, Hanfstaengl.

Studien und Ideen über Ursprung, Wesen und Stil des Ornaments. Zweite Auflage. In-8°, Zürich, Orell Füssli.

Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Mit 4 Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen von Nikolaus Manuel; von B. Haendcke. In-8°, Frauenfeld, Huber.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1889, à Paris (France et étranger). 5 vol. In-8°, Paris.

Catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Beaux-Arts. Exposition centennale de l'art français (1789-1889). In-8°, Lille, imp. Danel.

Catalogue général officiel de l'Histoire rétrospective du Travail à l'Exposition universelle de 1889. Anthropologie et Archéologie, Arts Libéraux, Moyens de Transport, Arts et Métiers, Art militaire. 8 vol. in-8°, Lille, Danel.

Exposition universelle des Beaux-Arts. Dix années du Salon de peinture et de sculptures (1879-1888). Notices par Georges Lafenestre. Avec 40 eaux-fortes reproduisant les œuvres principales et gravées par les meilleurs artistes. Grand in-8°, Paris, impr. Jouaust; lib. des Bibliophiles. 30 fr.

Titre rouge et noir. Tirage à petit nombre, plus 25 exemplaires sur papier de Hollande.

Catalogue illustré des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889 (1789-1889). Publié sous la direction de F.-G. Dumas. Grand in-8°, Paris, libr. Baschet.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1889. In-48, Paris, P. Dupont.

Le Nu au Salon de 1889, par Armand Silvestre. In-8°, 134 p. et 32 reproductions en phototypie des œuvres les plus intéressantes exposées au Salon. Paris, imp. et lib. Bernard et C^{ie}.

Catalogue illustré du Salon de 1889. Peinture et sculpture. In-8°, Paris, imp. Chamerot; lib. Baschet.

Salon illustré de 1889. Texte par Roger-

Ballu. In-4°, Paris, imp. Motteroz; lib. Baschet.

Paris-Salon (1889), 2^e série; t. 1^{er}; par Louis Enault. In-8°, Paris, imprim. et librairie Bernard et C^{ie}.

Catalogue des ouvrages exposés par la Société des amis des arts de Chalon-sur-Saône à la deuxième exposition des Beaux-Arts. 1889. In-16, Chalon-sur-Saône, imp. Sordet-Montalan.

Figaro-Salon. 1889. Texte par Albert Wolff. Petit in-f°, avec reproductions de tableaux du Salon. Paris, imp. et libr. Bousset, Valadon et C^{ie}.

La collection Durand et ses séries du Moyen Age et de la Renaissance au Musée du Louvre; par Louis Courajod. In-8°, Caen, Delesques.

Quelques heures passées à l'exposition de peinture de la Société des amis des arts de Reims; par Armand Bourgeois. In-48, 43 p. Châlons, imp. Martin frères.

Catalogue de sculpture égyptienne au Musée du Louvre; par E. Revillout. In-8°, Paris, imp. et lib. Motteroz.

Notice des tableaux du Musée Jeanne d'Alberville, à La Fère. In-18 Jésus, Paris, imp. et lib. Chaix.

Compte rendu de l'exposition du Palais des Arts de la Société d'art et d'industrie de la Loire; par A. Larcher. In-8°, Saint-Étienne, imp. Boy.

Catalogue sommaire du Musée des antiquités nationales, au château de Saint-Germain-en-Laye; par Salomon Reinach. In-42, Paris, lib. des Imprimeries réunies.

Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections; par Émile Molinier. Ouvrage accompagné de 207 gravures dans le texte et de plusieurs eaux-fortes. In-4°, Paris, lib. de l'Art.

Papier velin. — Bibliothèque internationale de l'Art, sous la direction de M. Eugène Müntz.

Bob au Salon de 1889; par Gyp. Dessins de Bob. Petit in-4°, Paris, librairie C. Lévy; Librairie nouvelle.

Les Grands Peintres du XVII^e siècle. La Peinture en France avant le XVII^e siècle; par Hannedouche. Petit in-8°, Paris, lib. Lecène et Oudin.

Guide artistique et historique au palais de Fontainebleau; par Rodolphe Pfnor. Préface par A. France. In-8°, Paris, lib. Daly fils et C^{ie}.

Catalogue des tableaux légués au Musée national du Louvre par M. Louis La Caze. Notice. Nouvelle édition. In-12, Paris, imp. Motteroz; libr. des Imprimeries réunies.

Les Peintres et les Dessinateurs de la mer. Armand et Léon Paris. Texte par MM. le vice-amiral Paris et L. de Veyran. Ouvrage orné de 40 dessins dans le texte, de 46 gravures.

Catalogue des tableaux, statues, gravures

et portraits exposés au Musée de Castres. 3^e édition. In-16, Castres; imp. Abeilhou, impr. de l'Indépendant rémois.

Histoire des plus célèbres peintres de l'école hollandaise au xvn^e siècle; par Édouard de Lalaing. In-8°. Paris, libr. Lefort.

Deville et l'aquarelle d'après nature; par Ch. de Meixmoron de Dombasle. In-12, Nancy, impr. Berger-Levrault et C^{ie}.

Extrait du *Bulletin du Club Alpin français* (section vosgienne).

Exposition d'aquarelles, pastels, dessins et gravures de l'Union artistique du Nord, du 7 juillet au 15 août 1889, au palais Rameau, à Lille. In-12, Lille, imp. Danel.

Reims-Guide. A fleeting itinerary of a visit to the monuments, historical buildings and most attractive curiosities of the city of Reims; by Henri Jadart. In-12, Reims.

Katalog illustrierter der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste, 1889. In-8°, München, Albert.

Fremdenführer für Florenz und seine Umgebungen, mit Ansichten, einem Stadtplan und den Katalogen der Galerien. In-8°, Florenz, Pineider.

Hambürger Kunsthalle. Die Gemälde-Sammlung Hudtwalcker-Wesselhöft; von Gustav Leithäuser. In-8°, Hamburg, Herold.

Nationalmuseum, Stockholm. Handzeichnungen alter Meister. Nach den originalen photographirt von C. F. Lindberg. Text von G. Upmark. In-4°, Stockholm, Blaedel.

Meine Gemäldesammlung, von Adolf Friedrich Grafen von Schack. Fünfte Auflage. In-8°, Stuttgart, Cotta.

Führer durch die Museen in Hannover und Herrenhausen. Dritte Auflage. Hannover, Schmorl.

Jahres-Ausstellung münchener von Kunstwerken aller Nationen 1889. Text von M. Bernstein. In-fol., München, Albert.

Die Malerei auf der Münchener Jubiläums-Kunst-Ausstellung, 1888. In-fol., München, Hanfstaengl.

Le nuove Opere d'arte nella Galleria de Candelabri in Vaticano, In-8°, Venezia. Cordella.

La Madonna del divino amore di Raffaello; di C. Pendola. In-8°, Genova, Giovanni Sambolino.

Catalogo delle collezioni Giobbe e Colbacchini di Venezia; quadri antichi, disegni e stampe, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano. In-8°, Milano, Pirola.

IV. — SCULPTURE.

L'Art et les Artistes en Béarn. Les Caron. Une famille de sculpteurs abbevillois en Béarn aux xvii^e et xviii^e siècles; par

André Gorse. In-8°, Pau, lib. V^e Ribaut.

Extrait du *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau* (2^e série, t. 17, 1887-1888).

Catalogue des œuvres de Barye exposées à l'Ecole des beaux-arts. Notice par M. Eugène Guillaume, de l'Institut. In-8°, Paris, impr. et libr. de la maison Quantin.

Deux sculpteurs normands. Les Frères Anguier; par Armand Sanson. Petit In-8° carré, 141 p. et grav. Rouen, imp. et lib. Cagniard.

Titre rouge et noir. Papier vélin. Il a été tiré 300 exemplaires de cet ouvrage, tous numérotés à la presse; 100 exemplaires seulement ont été mis dans le commerce.

Inauguration du monument de Mgr Dupanloup, par l'abbé Th. Cochard. In-8°, lib. Herluison.

David d'Angers et la statue de Beaurepaire; par Adolphe Lair. In-8°, Angers, imp. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Histoire de la statue d'Ampère; par M. A. Vachez. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Extrait de la *Revue du Lyonnais*.

Histoire de la statue d'André-Marie Ampère; par M. A. Vachez. Grand in-8°, Lyon, imp. Plan.

Sur un buste antique en marbre trouvé au Châtelet (Haute-Marne); par Auguste Nicaise. In-4°, Paris, lib. Lévy.

Extrait de la *Gazette archéologique* de 1886.

Inauguration de la statue d'André-Marie Ampère. Discours prononcé par M. Cornu. Grand in-8°, Lyon, imp. Plan.

Traité pratique du modelage et de la sculpture, contenant des renseignements sur l'exécution en terre, marbre et terre cuite, opérations du moulage, etc.; par Karl-Robert. Leçons écrites d'après les maîtres. Grand in-8°, Paris, lib. Laurens.

V. Della Sala. Le Statue alla reggia di Napoli. Note critiche e profili artistici. In-8°, Napoli, Faccio.

V. — ARCHITECTURE.

Guide historique à travers l'exposition des habitations humaines reconstituées par Charles Garnier; par A. Ammann. In-12, Paris, lib. Hachette et C^{ie}.

Les Préludes de l'architecture du xx^e siècle et l'Exposition du centenaire, étude appliquée au projet du monument des Tuileries; par L. A. Boileau. Suivie d'un Mémoire de M. Gaston Chaumelin sur l'avènement de l'âge du fer dans l'architecture, d'après l'Histoire critique de l'invention en architecture de M. Boileau. In-8°, Paris, lib. Bandry et C^{ie}.

L'Architecture normande aux xi^e et xii^e siècles en Normandie et en Angleterre; par V. Ruprich-Robert. Grand in-4°, Paris, Motteroz.

- La Toiture et sa décoration; par Perin-Grados. In-f°, Paris, impr. Morris.
- Histoire du travail. Arts libéraux. Reproductions caractéristiques d'art architectural des xi^e, xii^e et xiii^e siècles des églises Saint-Etienne, à Auxerre, de la Madeleine, à Vézelay, et autres du département de l'Yonne; par Vaudin-Bataille. In-4°, Tonnerre, imp. Bailly.
- Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Volume 2. Grand in-8° à 2 col., Paris, libr. Dujardin et C^{ie}.
- The Basilica of S. Mark in Venice, illustrated from the points of view of art and history by Venetian writers under the direction of prof. Camillo Boito. Translated by William Scott. In-8°, Venice, Ongania.
- Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Victor zu Xanten. Von Stephan Beissel. Bau. — Geldwerth und Arbeitslohn. — Ausstattung, mit Abbildungen. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. In-8°, Freiburg im Breisgau, Herder.
- Die moderne Architektur. Von Lambert und Stahl. In-fol., Stuttgart, Wittwer.
- Landriani. La Basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte. I resti della basilica di Fausta; rilievi e note. In-8°, Milano, Hoepli.
- Piccirilli. Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati. Dal xiv al xvi secolo. In-fol., Lanciano, Carabba.
- Camillo Boito. Il duomo di Milano e i disegni per la sua facciata, con 87 eliotipie. In-4°, Milano, Marchi.
- Del duomo di Milano e della sua nuova facciata. Studi di Aristide Nardini Despotti Mospignotti. In-4°, Milano, Saldini.
- Canova. Quattro lettere inedite a Nanne Fantolin intorno alla nuova chiesa da costruire in Possagno. In-8°, Treviso, Turazza.
- Publicate per le nozze Pastega-Pinarelo.
- Descrizione del duomo di Orvieto e suoi monumenti. In-8°, Orvieto, Marsili.
- L'Architettura pratica, disegni di edifizii rispondenti ai bisogni moderni. Pubblicazione mensile. In-8°, Torino, Camilla.
- Der Städte-Bau nach Seinen Künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. Von Camillo Sitte. Zweite Auflage. In-8°, Wien, Graeser.
- L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa; ricerche storico-critiche, da R. Cattaneo. In-8°, Venezia, tip. Emiliana.
- Guida dei principali monumenti di Viterbo. In-8°. Roma, tip. della Camera dei Deputati.

VI. — GRAVURE.

- Salon de 1889. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure. Texte par Georges Lafenestre. Paris, Boussod-Valadon et C^{ie}.
- L'ouvrage complet, broché : 60 fr.; relié : 65 fr.
- Le Fusain sans maître. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain, d'après Allongé, Appian, Lalanne, Lhermitte, Karl-Robert, etc. Grand in-8°. Paris, librairie Laurens.
- Exposition de l'œuvre gravé de M. Desboutin, du 8 juillet au 14 août 1889, galeries Durand-Ruel. Préface d'Emile Zola. Petit in-8°, Paris, imp. Dumoulin et C^{ie}.
- Exposition de tableaux, pastels, fusains, par E. Boudin, du 8 juillet au 14 août 1889, galeries Durand-Ruel. Paris, imp. Dumoulin et C^{ie}.
- Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes, galeries Durand-Ruel. In-18, Paris, imprim. Dumoulin et C^{ie}.
- Cours de dessin industriel théorique et pratique basé sur la géométrie plane et la géométrie descriptive; par G. Martin. In-4°, Le Havre, imp. Leclerc.
- Les Notes du dessin. Modèles conformes au programme officiel; par H. Gaussen. Cours moyen. In-4°, Troyes, impr. Caffé.
- Catalogue d'estampes anciennes des écoles française et anglaise du xviii^e siècle, gravures en lots provenant de la collection de M. G. de R... In-8°, Paris, Bouillon.
- Méthode complète de dessin, mise en rapport avec le programme du 27 juillet 1882 pour les écoles primaires; par C. L. Baraban. In-8°, Paris, librairie Magny et Ribeyre.
- Almanach-Album des célébrités contemporaines pour 1890. In-4° à 2 col., 64 pages avec grav. Paris, imprim. Plon.
- L'Imitation illustrée des familles. 600 illustrations nouvelles par A. Vasseur. In-16, Paris, lib. Letouzey et Ané.
- Le Grand-Duc héritier de Russie, par P. Maurou. Paris, imp. lith. Lemercier et C^{ie}.
- Meister-Holzschnitte aus 4 Jahrhunderten. Von G. Hirth und R. Muther. In-4°, München, Hirth.
- Moderne Kunst in Meisterholzschnitten. In-fol., Berlin, Bong.
- Mustergiltige Holzintarsien der deutschen Renaissance aus dem 16 und 17 Jahrhundert. Gezeichnet und Herausgegeben von Karl Lacher. In-fol., Graz, Pöchel.
- Jacob Gole. Verzeichniss seiner Kupfers-tiche und Schabkunstblätter beschrieben von J. E. Wessely. In-8°, Hamburg, Haendcke.
- Band vi de : Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher.

- Bilder-Verzeichniss, systematisch Geordnetes, der Illustrierten Zeitung. Juli 1884-Juli 1888. In-fol., Leipzig, Weber.
- Wilhelm Busch-Album. Humoristischer Hausschatz von W. Busch. Dritte Auflage. In-4°, Munich, Bassermann.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

- Exposition universelle de 1889. Notes sur les produits céramiques présentés à l'Exposition; par Émile Muller. In-8°, Paris, imprimerie Chaix.
- Orfèverie (l') religieuse lyonnaise à l'Exposition de 1889. (Exposition de M. Armand-Calliat). In-8°, Lyon, imprimerie Pitrat aîné.
- Méthode naturelle d'éducation et d'enseignement. Par J. A. Peytral, directeur de l'école publique d'Oued-el-Aleug, et Marie Peytral. Petit in-4°, Alger, imprimerie et librairie Jourdan.
- École de fabrication de tissus d'art et de dessin industriel et décoratif de la ville de Nîmes. In-4°, Nîmes, imp. Chastanier.
- Guide de l'École nationale des beaux-arts : par Eugène Müntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée de l'École. In-8°, Paris, Quantin. Papier vélin.
- Les Merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours; par A. Jacquemart, 4^e édition. Deuxième partie : Occident. Antiquité, Moyen âge et Renaissance. In-18 Jésus, 339 p. avec 221 vign., par J. Jacquemart. Paris, libr. Hachette et C^{ie}.
- Exposition artistique pour l'industrie de la soierie. In-8°, Saint-Étienne, imp. Théolier et C^{ie}; au palais des Arts.
- Règlement de l'école municipale des beaux-arts de la ville de Nîmes. In-8°, Nîmes, imp. Gaillard et C^{ie}. Mairie de Nîmes.
- Histoire de la faïence de Saint-Denis-sur-Sarthon; par G. Despierre. 20 planches coloriées à la main. In-4°, Alençon, Paris, lib. Laurens, 35 francs. Titre rouge et noir. Tiré à 250 exemplaires, dont 200 sur papier teinté et 50 numérotés sur papier de Hollande.
- Statistique générale, topographique, historique, archéologique et biographique du département de la Gironde; par Édouard Feret. Grand in-8° à 2 col., Paris, libr. G. Masson.
- Notice sur les vitraux de la chapelle de l'institution Saint-Joseph. In-8°, Montluçon, imp. Herbin.
- Des fabriques de poteries gallo-romaines à l'Isleau-sous-Nalliers. Réponse à M. O. de Rochebrune; par le comte Louis de

Fleury. In-8°, Saint-Maixent, imp. Reversé. Extrait de la *Revue poitevine et saintongeaise* (6^e année, avril 1889).

La Porcelaine tendre de Sèvres; par Édouard Garnier. Grand in-4° (5 pl. hors texte). Paris, Quantin.

L'ouvrage paraîtra en 10 livraisons, au prix de 20 francs la livraison.

Le Peintre chez soi. Guide du peintre en bâtiment et décoration; par L. Caron. In-8°, VIII-231 p. avec fig. et planche en couleur. Paris, l'auteur, 58, rue du Cherche-Midi.

Collection de dessins distribués aux élèves de l'École nationale des ponts et chaussées. Légendes explicatives des planches. T. III. Grand in-8°, Corbeil, imp. Crété.

Méthode complète de dessin à main levée, par C. L. Baraban. Enseignement primaire, cours supérieur. Préparation aux examens. Paris, Magny et Ribeyre.

Cercle chromatique de M. Charles Henry, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure. In-12, Paris, Verdin, 6, rue Rollin.

Traité de lithographie, publié par la maison Ch. Lorilleux et C^{ie} (Histoire, théorie, pratique.) Grand in-8°, 3 portraits de Senefelder. Paris, imp. Motteroz. Papier vélin.

La Céramique artistique nivernaise; par Amédée Beretta. In-16, Nevers, imprim. nivernaise.

Usines céramiques d'Émile Muller. 2^e édition. In-8°, Paris, imprimerie Chaix. Titre rouge et noir. Papier vergé.

Décorations polychromes recueillies par Ernest Ewald. In-fol., Paris, Wasmuth. Sanjust di Teulada. L'Insegnamento del disegno d'ornato e della architettura elementare nelle Università. In-8°, Cagliari, tip. del Commercio.

Il tesoro dell'ornato; collezione di scelti ornati di tutte le epoche dell'arte. Con testo esplicativo per cura del Prof. G. J. Mendel. In-fol., Roma, Modes.

Raffaelli. Reminiscenze storiche sopra l'arte della ceramica nelle provincie marchigiane, con note sulle fabbriche di Recanati e di Sant'Elodio a Mare. In-8°, Roma, Civelli.

Exposición universal de 1889. Muebles de lujo y economicos (clase 17). Memoria presentada á la delegación general de España por el jurado don Victor Gazel. In-18 Jésus, Paris, imprimerie Goupy et Jourdan.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Description historique des monnaies françaises, gauloises, royales et seigneuriales, donnant un aperçu des prix à chaque

- numéro; par Letellier. In-18 jésus, Paris, imp. Julien.
- La Numismatique araméenne sous les Arsacides et en Mésopotamie; par M. E. Drouin. In-8°, Paris, Imp. nationale.
Extrait du *Journal asiatique*.
- Recherches sur la numismatique de la Novempopulanie depuis les premiers temps jusqu'à nos jours (troisième partie); par M. Emile Taillebois. In-8°, Dax, imp. Labèque.
- Monnaies françaises et étrangères du xv^e et du xvi^e siècle, trouvées à Domalain (Ille-et-Vilaine); par Charles Robert. In-8°, Rennes, imprimerie Catel et Cie.
- Les Maîtres particuliers de la Monnaie de Lyon; par M. Natalis Rondot. In-8°, Lyon, imp. Mougin-Rusand.
Papier vergé. Extrait de la *Revue du Lyonnais*.
- La Valeur de l'écu au soleil à Avignon (1537-1636); par Roger Valentin. In-8°, Avignon, Seguin frères.
- L'Atelier monétaire d'Avignon en 1389; par Roger Valentin. In-8°, Avignon, impr. et libr. Seguin frères.
- Sceaux gascons du moyen âge (gravures et notices), publiés pour la Société historique de Gascogne par Paul La Plagne Barris. Grand in-8°, Paris, libr. Champion.
- Titre rouge et noir. Publication de la Société des archives historiques de la Gascogne
- Numismatique béarnaise, par J. A. Blanchet. In-8°, Dax, Labèque.
- Petit Mionnet de poche ou répertoire pratique à l'usage des numismatistes en voyage et collectionneurs des monnaies grecques. Part. I-II. In-8°, Berlin, Hahlo.
- A Magyar Királyi Országos levéltár diplomatikai osztályában őrzött pecsétek mutatója. In-4°, Budapest, Az. Athenaeum E. társ. Könyvnyomdája.
- Francesco ed Ercole Gneecchi. Saggio di bibliografia numismatica delle zecche italiane medioevali e moderne. In-4°, Milano, Cogliati.
- Tier-und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums von Imhoof-Blumer und Otto Keller. In-fol., Leipzig, Teubner.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

- La Photographie au gélatino-bromure d'argent. Développement de l'image latente; par A. de La Baume Pluvinel. In-12, Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars.
- L'Évolution de la photographie; par M. Albert Londe. In-8°, Paris, imp. Chaix.
- Traité encyclopédique de photographie; par Charles Fabre. Paris, libr. Gauthier-Villars et fils.
- La Photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste; par H. P. Robinson. Traduit de l'anglais par

- Hector Colard. In-8°, Paris, Gauthier-Villars.
- Traité de Photographie par les procédés pelliculaires; par George Balagny. T. 1^{er}: Généralités; Plaques souples; Théorie et pratique des trois développements au fer, à l'acide pyrogallique et à l'hydroquinone. In-8°, Paris, impr. et librairie Gauthier-Villars et fils.
- Le Cylindrographe, appareil panoramique; par P. Moëssard. 2 vol. In-18 jésus. Première partie: le Cylindrographe photographique, chambre universelle pour portraits et panoramas. Seconde partie: le Cylindrographe topographique, application nouvelle de la photographie aux levés topographiques. Paris, Gauthier-Villars et fils.
- Manuel de phototypie; par M. G. Bonnet. In-12, Paris, Gauthier-Villars et fils.

X. — CURIOSITÉ.

- Livre (le) du centenaire du Journal des Débats (1789-1889). In-4°, xvi-631 p. avec 17 eaux-fortes et héliogravures et de nombreux fac-similé. Paris, Plon.
- Notice sur cinq plaques en terre vernissée de Savignies, faisant partie de sa collection; par G. de Carrère. In-8°, Beauvais, imp. Père.
- Les Armes et l'Armurerie à travers les siècles; par H. de Graffigny. Grand in-8°, imp. et lib. Ardant.
- L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1887-1888; par Paul Eudel. Avec une préface par Edmond Bonnaffé. 8^e année. (Édition complète en un volume). In-18 jésus. Paris, librairie Charpentier et Cie.
- Les Tapisseries du Plessis-Macé; par X. Barbier de Montault. In-8°, 40 pages. Angers, imprimerie et libr. Germain et Grassin.
Extrait de la *Revue de l'Anjou*.
- La Peinture à l'huile et la Peinture à l'eau, poème burlesque à l'usage des professeurs de l'École des beaux-arts et de leurs nombreux élèves; par Langlois-Fréville. In-4°, Paris, imp. Bélanger.
- L'ornementation des reliures modernes; par MM. Marius Michel, relieurs-doreurs. Petit in-4°. Paris, Marius Michel et fils, 179, boulevard Saint-Germain.
Tirage à 300 exemplaires.
- Notice sur la tête de Mme Guyon, lecture faite à la réunion de la Société des belles-lettres, par M. Desnoyers, directeur du Musée historique. In-8°, librairie Herluison.
- Catalogues de tableaux anciens et modernes, aquarelles et dessins et objets d'art formant la célèbre collection de M. E. Secrétan. Préface par Albert Wolff. 3 vol. In-f°. T^o 1^{er}: Tableaux modernes, xvi-

- 108 p. et 62 planches; t. 2 : Tableaux anciens, 83 p. et 36 planches; t. 3 : 43 p. et 10 planches. Paris, lib. Boussod.
Titre rouge et noir. Papier vélin.
- Collection de cadrans de montres de l'époque révolutionnaire (1789-1804). In-18 Jésus, Paris, imp. Roblot.
- Catalogue spécial des plantes d'ornement exposées à l'Exposition universelle de 1889, à Paris, par le Jardin des plantes appartenant à l'Université de Tokio (Japon). In-8°, Paris, impr. et libr. Chaix.
- Le Grand Camée de Vienne; par F. de Mély. In-4°, Paris, lib. Lévy.
Extrait de la *Gazette archéologique* de 1886.
- L'Orient. Journal d'un peintre; par Georges Rodier. Dessins de l'auteur. In-18 Jésus, lib. Victor-Havard.
- Les Enseignes de Dijon; les Arbres de la liberté à Dijon; par Clément-Janin. Petit in-8°, Dijon, imprimerie Darantière.
Tiré à 65 exemplaires, dont 50 sur papier vergé, 4 sur papier du Japon, 1 sur papier de Chine, 3 sur papier Whatman, 3 sur papier Renage et 4 sur papier de Hollande.
- Statues (les) du Luxembourg; par Marie-Ange de B***. In-8°, Tours, lib. Mame.
- Catalogue des cartes postales émises pour l'usage du public par les diverses administrations de postes depuis leur création jusqu'au 1^{er} janvier 1889; par G. Campbell et A. Schoeller. Première partie : Europe. In-8°, 272 pages. Paris, imprimerie Chaix.
Papier vergé. Publié par la Société française de timbrologie et tirée à 300 exemplaires.
- Histoire des coquillages; leurs applications aux coutumes religieuses, aux arts et à l'économie domestique; par Arnould Locard. In-8°, 239 p. avec gravures. Tours, lib. Cattier.
- Raccolta delle vere da Pozzo in Venezia. In-fol. Venise, Ongania.
- Die rumänische Armee in ihrer gegenwärtigen Uniformirung, von Alexander Socecu. In-8°, Leipzig, Ruhl.

XI. — BIOGRAPHIES.

- Le Peintre Claude Rately, en religion frère Prothade de Besançon, de l'ordre des Capucins, et sa « Vierge aux saints », datée de 1636; par Auguste Castan. In-8°, Besançon, imprimerie Dodivers et Cie.
Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, séance du 12 mai 1888.
- Alexandre Boiron, artiste peintre (1839-1889), notice; par Léonce Viltart. Préface par Jules Breton, de l'Institut. In-16, portrait par Jenny Fontaine. Arras, impr. et libr. Sueur-Charruey.
- Artistes ardennais contemporains Notes.

biographiques. In-8°, Sedan, imprimerie Laroche.

La Jeunesse de Michel-Ange; coup d'œil sur ses principaux ouvrages; par Frédéric Kœnig. In-8°, Tours, librairie Mame et fils.

Note sur l'enlumineur parisien Guillaume Richardière et sur son beau-père Philippe Danfric; par M. Émile Picot. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupéley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, mars-avril 1889.

Demoustier : sa vie et ses œuvres; par A. Michaux. Avec un portrait par M. P. Laurent. In-8°, Soissons, imp. Michaux.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Soissons*, 1887.

Léonard de Vinci; par Frédéric Kœnig. In-8°, Tours, lib. Mame et fils.

Pierre Bossan, architecte : sa vie, son caractère, son œuvre, sa doctrine; par Sainte-Marie Perrin. In-8°, Lyon, Mongin-Rusand.

Recherches sur les artistes châlonnais; par L. Grignon. In-12, Châlons-sur-Marne, imprimerie et librairie de l'Union républicaine.

Les Orfèvres dijonnais; par Clément-Janin. Petit in-8°, Dijon, imp. Darantière.

Papier vergé. Tiré à 50 exemplaires sur papier vergé, 4 sur papier du Japon, 1 sur papier de Chine, 3 sur papier Whatman, 3 sur papier Renage et 4 sur papier de Hollande.

Le Peintre franc-comtois Ferdinand Perron (1823-1870). Notice sur sa vie et ses ouvrages; par Victor Guillemin. In-8°, Besançon, impr. Dodivers et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, séance du 12 janvier 1889.

Pietro Poggiali. Raphael in Rome. A Study of art and Life in the XVI Century. In-8°, Roma, tip. fratelli Centenari.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Messenger (le) de l'imagerie, revue religieuse, historique, artistique, littéraire. 1^{re} année. In-8° à 2 col., Paris, impr. Mersch : 3, rue du Vieux-Colombier.

Art et Critique, revue littéraire, musicale et artistique, paraissant le samedi. 1^{re} année. In-8° à 2 col., Paris, imp. d'Art et Critique.

Bulletin annuel de la Société protectrice des monuments. 1^{re} année. In-12, Rouen, imp. Leprêtre.

Les Archives historiques, artistiques et littéraires; publiées sous la direction de MM. Bernard Prost et Eug. Welvert. 1^{re} année. In-8°, Paris, Bourloton.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE,
DÉCEMBRE 1889

TRENTE-UNIÈME ANNÉE. — TOME DEUXIÈME. — 3^e PÉRIODE.

TEXTE

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

	Pages.
Edmond Bonnaffé. EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : — AU TROCADÉRO.	5
Alfred de Lostalot. II. Peinture, aquarelles, dessins et gravures	12
Maurice Hamel. III. Sculpture.	20
Paul Mantz. EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : — LA PEINTURE FRANÇAISE (1 ^{er} article).	27
Ph. de Chennevières. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS — 1789 à 1889 (1 ^{er} article).	40
André Michel. EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : — LA SCULPTURE (1 ^{er} article).	57
T. de Wyzewa. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL (1 ^{er} article).	67
L. Falize. LES INDUSTRIES D'ART A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : — L'ÉMAILLERIE.	73
Édouard Garnier. LES INDUSTRIES D'ART A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : — LA CÉRAMIQUE (1 ^{er} article).	89
E. Durand-Gréville. LE NETTOYAGE DE LA RONDE DE NUIT.	102

1^{er} AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Exposition Universelle.

Paul Mantz. LA PEINTURE FRANÇAISE (2 ^e article).	105
Ph. de Chennevières. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS — 1789 à 1889 (2 ^e article).	123
Émile Molinier. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO (1 ^{er} article) : — I. LE MOYEN AGE.	145
Edmond Bonnaffé. L'ARCHITECTURE : — LETTRE A M. FORMIGÉ.	167
Henry Havard. LES INDUSTRIES D'ART : — L'AMEUBLEMENT.	174
L. Falize. LES INDUSTRIES D'ART : — L'ORFÈVREURIE.	197

1^{er} SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

	Pages.
Maurice Hamel. LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES (1 ^{er} article).	225
Ph. de Chennevières. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES DESSINS — 1789 à 1889 (3 ^e et dernier article).	257
André Michel. LA SCULPTURE (2 ^e article).	281
Alfred Darcel. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO (2 ^e article) : — II. LA RENAISSANCE.	310
Édouard Garnier. LES INDUSTRIES D'ART : — LA PORCELAINE.	328

1^{er} OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

Paul Mantz. LA PEINTURE FRANÇAISE (3 ^e article).	345
Maurice Hamel. LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES (2 ^e et dernier article).	368
André Michel. LA SCULPTURE (3 ^e et dernier article).	389
Henry Havard. LES INDUSTRIES D'ART : — LES BRONZES, LE FER ET LES TISSUS D'AMEUBLEMENT.	407
L. Falize. LES INDUSTRIES D'ART : — BIJOUTERIE ET JOAILLERIE.	433
<hr/>	
L. Courajod. LA PART DE LA FRANCE DU NORD DANS L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE (1 ^{er} article).	460

1^{er} NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

Louis Gonse. L'ARCHITECTURE.	465
A. de Champeaux. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO (3 ^e et dernier article) : — III. LE XVII ^e ET LE XVIII ^e SIÈCLE.	487
Paul Mantz. LA PEINTURE FRANÇAISE (4 ^e et dernier article).	502
T. de Wyzewa. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'HISTOIRE DU TRA- vail (2 ^e et dernier article).	531
Germain Bapst. EXPOSITION DE L'HISTOIRE MILITAIRE DE LA FRANCE.	550

1^{er} DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

Ed. Garnier. EXPOSITION UNIVERSELLE : LES INDUSTRIES D'ART. — CÉRAMIQUE, VERRE, MOSAÏQUE.	561
L. de Fourcaud. FRANÇOIS RUDE (5 ^e article).	583
W. Bode. LA RENAISSANCE AU MUSÉE DE BERLIN : ÉCOLES DU XVI ^e SIÈCLE (dernier article).	601
Louis Courajod. LA PART DE LA FRANCE DU NORD DANS L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE (2 ^e article).	615

	Pages.
Henry Hymans CORRESPONDANCE DE BELGIQUE	621
A. de Lostalot et L. Gonse. PUBLICATIONS NOUVELLES DES LIBRAIRIES HACHETTE ET QUANTIN	627
Paulin Teste BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1889	639

GRAVURES

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Exposition rétrospective du Trocadéro : — Frise décorative du château de la Ferté-Milon, en-tête de page; Reliquaire de la Sainte-Épine (Trésor de Reims), en lettre; « A » de Charlemagne, reliquaire du Trésor de Conques, en cul-de-lampe	5 à	11
<i>Jeanne d'Arc</i> , statue équestre de M. Frémiet au Salon de 1889; héliogravure tirée hors texte.		18
<i>Jeanne d'Arc</i> , statue équestre de M. Paul Dubois au Salon de 1889; héliogravure tirée hors texte.		26
Portrait de Vien, fac-similé d'un dessin de Louis David, en-tête de lettre; Groupe principal du « Sacre de Napoléon I ^{er} », tableau de Louis David; Estampe satirique représentant l'entrée d'un peintre de l'ancien régime dans l'atelier de David, en cul-de-lampe.	27 à	39
<i>Portrait de M^{me} Récamier</i> , eau-forte de M. Jasinski, d'après le tableau de Louis David (Musée du Louvre), à l'Exposition universelle; gravure tirée hors texte.		38
Exposition universelle : — Ronde d'amours, dessin de Prud'hon (Collection de M. Jules Ferry), en-tête de page; La Famille malheureuse, d'après la lithographie originale du même; M ^{me} Récamier, d'après un dessin de Gérard gravé en fac-similé par le maître; Hercule terrassant le lion, par Géricault, dessin de l'ancienne collection Galichon, en cul-de-lampe.	40 à	56
La Sculpture à l'Exposition universelle : — L'Amour, par Chaudet, en lettre; Buste de Molière, par Houdon; Bacchante, par Pajou.	57 à	63
Encadrement de porte de l'Histoire du travail, composé et dessiné par M. Paul Sédille.		67
L'Émaillerie à l'Exposition universelle : — Les Trois Couronnements, d'après la Tapisserie du Trésor de Sens, émaux de basse-taille par MM. Bapst et Falize; Les Voix, émail peint, par M. Grandhomme, d'après Gustave Moreau; Pierrot, émail peint, par M. E. Autran.	77 à	85
La Céramique à l'Exposition universelle : — Candélabre dit de l'Impératrice (1813), composé et dessiné par A. T. Brongniart, en lettre; Vase Phidias, en biscuit de porcelaine dure, composé et dessiné par Fragonard; Vase Palissy (1832), composé et dessiné par Chenavard; Pendule de salon (1813), composée et dessinée par Perrier, en cul-de-lampe.	89 à	101

1^{er} AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

	Pages.
Encadrement de porte dessiné par M. Paul Sédille pour le Palais des Arts libéraux	405
La Peinture française : — L'Officier de chasseurs, par Géricault; la Prise de Constantine, par Horace Vernet; le Dix-huit Brumaire, par Bouchot; La Force, croquis d'Eugène Delacroix, pour une peinture décorative, en cul-de-lampe	109 à 122
<i>Odaliques au bain</i> , par Ingres; héliogravure de M. Dujardin, d'après une aquarelle de la collection de M. Bonnat (Exposition universelle); gravure tirée hors texte.	122
<i>La Bénédiction des jeunes époux</i> , par M. Dagnan-Bouveret, eau-forte de M. F. Milius d'après un tableau de la collection de M. Tretiakoff (Exposition universelle); gravure tirée hors texte (Voir l'article, page 530). . .	134
<i>Jeune femme du temps de Louis XVI</i> , dessin de E.-T. Moitte appartenant à M. Groult (Exposition universelle); héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte (Voir l'article, page 48).	142
Exposition rétrospective de l'Art français au Trocadéro : — Encadrement dessiné d'après un autel portatif du Trésor de Conques; Reliquaire de Pépin (Trésor de Conques); Calice de Saint-Gozlin (Cathédrale de Nancy); Crosse en argent de Saint Robert (Musée de Dijon); Reliquaire de la vraie croix (Église de Jaucourt); Statuette de Sainte Foy (Trésor de Conques); Chasse en émail de Limoges (Cathédrale de Châlons-sur-Marne). 145 à	163
Ameublement : — Tête de page composée d'après un Escalier de M. Damon; Cabinet exécuté par M. Blanqui sur les dessins de M. Paul Sédille; Horloge exécutée par M. Lemoine; Vitrine composée et exécutée par M. Chevré; Vitrine composée et exécutée par M. Flachet; Lit exécuté par M. Fourdinois et exposé par la maison Schmitt et C ^{ie} ; Coffre à bijoux composé et exécuté par M. Zwiener; Lit en forme de traîneau, composé et exécuté par M. Majorelle; Lit de style Empire composé et exécuté par M. Janselme; Console en bois doré, composée et exécutée par M. Blanqui, en cul-de-lampe	174 à 196
Orfèvrerie : — Autel en bronze doré, pour Saint-Ouen de Rouen, exécuté par M. Poussielgue sur les dessins de M. Sauvageot; Reliquaire de Saint-Louis de Carthage composé et exécuté par M. Armand Calliat; Reliquaire de Saint-Bernard de Menthon, par le même; Surtout de table modelé par M. Quinton et exposé par M. Tétard; Seau à champagne composé et exécuté par M. Boin-Taburet; Soupière Louis XV exposée par MM. Christoffe et C ^{ie} ; Salière composée et exécutée par les frères Fannièrre; Grand vase dessiné par M. P. Sédille et exécuté par M. Froment-Meurice; Plateau et buire en étain composés et exécutés par M. Brateau; Pièce d'un service à thé modelé par M. Levillain et exposé par la maison Christoffe et C ^{ie} ; Grand vase de style oriental, exposé par la maison Tiffany de New-York; Pièce du service à thé exposé par la maison Christoffe, en cul-de-lampe. .	199 à 224

1^{er} SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

	Pages.
Écoles étrangères de peinture : — Miss Catherine Grant, par M. Herkomer, en lettre; Diane et Endymion, par M. Watts; Le Cardinal Manning, par M. Oulless; Étude pour une des figures de l'Andromaque captive, dessin de sir Fr. Leighton; la Malle de Newhaven, par M. H. Moore; « Sur le soir il y aura de la lumière », par M. Leader; Une Famille de nomades, par M. A. Forbes; Dessin de M. Walter Crane pour les « Heading's; » Femmes raccommo- dant des filets, par M. Liebermann, dessin de l'artiste; Le Bureau de l'octroi à Tombouctou, dessin de M. Oberlaender; Overschie, en Hol- lande, par M. Ribarz, dessin de l'artiste	225 à 253
<i>Contre-jour</i> , gravure à la pointe sèche par M ^{lle} Louise Breslau, d'après son tableau de l'Exposition universelle; gravure tirée hors texte (Voir l'article, p. 382).	254
Exposition rétrospective des dessins : — Étude de moutons, dessin à la san- guine par Brascassat (Collection de M. Hugues Krafft); Le Dernier-né, dessin de J.-F. Millet (ce dessin a été gravé à l'eau-forte par Bracquemond pour M. Georges Petit); Femme arabe, dessin de Fromentin, en cul-de- lampe.	265 à 280
<i>Le Pont Saint-Ange à Rome</i> , par Corot, eau-forte de M. Henry Guérard, d'après un tableau appartenant à M. Charles Tillot; gravure tirée hors texte (Voir l'article, p. 350).	278
La Sculpture. — Bacchante, par Clodion; Psyché, par Pajou; La Nymphé à la chèvre, par Julien; La Nymphé Salmacis, par Bosio; Charles Lenor- mant, médaillon par David d'Angers.	285 à 300
<i>Écran de style Louis XVI</i> , en bronze ciselé, exécuté par M. Beurdeley; eau- forte de M. Poterlet, tirée hors texte (Voir l'article, page 410).	306
La Renaissance au Trocadéro : — Panneau du lit d'Antoine de Lorraine (Musée de Nancy), en tête de page; Lettre N empruntée à un livre italien du xv ^e siècle; Le Monnayeur et le Hucher, deux miséricordes en bois sculpté, provenant des magasins de Saint-Denis; Panneau de Gaillon, en bois sculpté; Porte en bois sculpté de la Collection de M. Ed. Foulc; Revers de plat en émail de Limoges (Collection de M. Cottureau); Panneau en bois sculpté (Collection de M. Ed. Bonnaffé); Gourde en faïence de Nîmes (Collection de M. le baron G. de Rothschild); Tête de jeune homme en bois sculpté du xv ^e siècle (Collection de M. G. Le Breton), en cul-de-lampe.	310 à 327
La Porcelaine : — Vase étrusque, décoré par M. Lambert, Vase d'essai, par M. Ém. Belet et Vase potiche, par le même : pièces de la Manufacture de Sèvres; Soupière du « Service de Marseille », exposé par MM. Haviland et C ^{ie} ; Petit vase en camaïeu bleu, par M. Krog, et Plat décoré en réserve sur fond bleu : pièces de la Manufacture de Copenhague.	329 à 341

1^{er} OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

Peinture française : — Tête de page d'après une aquarelle; — Vue du châ-
teau de Chambord, par Théodore Rousseau; — Portrait de Joseph Dwer-

nicki, par Jean Gigoux, d'après une lithographie de l'artiste; Le Guita- riste, par Manet (Collection de M. Faure); Portrait de M. Alphand, par M. Roll, dessin de l'artiste; Étude prise en Franche-Comté, par Courbet, en cul-de-lampe	343 à 367
<i>La Fête de Silène</i> , par M. Roll, dessin de l'artiste, gravure tirée hors texte. .	366
Écoles étrangères de peinture : — Pique-nique, par M. Claus, croquis de l'artiste, en tête de page; Une rue de La Haye, par M. Tholen, d'après un croquis de l'artiste; Le Styx, par M. Hidalgo, d'après un croquis de l'artiste; Figure du tableau « Mauvaise affaire », par Araujo, d'après un dessin de l'artiste; Femme de Vigo et Sevillana, par le même, d'après des dessins de l'artiste; « A la Fontaine », par M. Segantini, dessin de l'ar- tiste; Vieux paysan, par M. Wenzel, dessin de l'artiste, en cul-de- lampe.	368 à 388
<i>Les Travailleurs de la mer</i> , par M. Israëls; gravure à la pointe sèche par M. Desboutin, tirée hors texte.	374
La Sculpture : Le Vainqueur au Combat de coqs, par M. Falguière, en lettre; Le Mariage romain, par M. E. Guillaume; Le Faucheur par M. Thornycroft, croquis de l'artiste; Icare, par M. A. Gilbert; Bohémien, par M. Bartlett, dessin de l'artiste; Buste de M. Spitzer, par M. F. Beer; La Tradition, par M. Querol; « Au but », par M. Boucher, en cul-de-lampe.	389 à 406
<i>Les États généraux</i> , bas-relief de M. Jules Dalou, réduction au tiers de la gra- vure au burin de M. Al. Lamotte; gravure tirée hors texte.	390
<i>L'Art récompensé</i> , groupe par M. Paul de Vigne; gravure tirée hors texte. . .	402
Ameublement : — Pendule monumentale en bronze et marbre, exécutée par M. Colin; Encadrement de glace et de cheminée, en bronze exécuté par la maison H. Dasson et C ^{ie} ; Face et revers d'un bureau exécuté par la même maison, composition de M. G. Maronnier; Plateau et Vase monumental en bronze, exécutés par M. Barbedienne; Vitrine en bronze, exécutée par M. Millet père; Départ de la rampe de Chantilly, exécutée par M. Moreau (en lettre); Écran en tapisserie exposé par la Manufacture de Beauvais; La Cascade, panneau en tapisserie d'Aubusson, exposé par M. Hamot; Clef de chef-d'œuvre, d'après Ducerceau, en cul-de-lampe.	408 à 432
<i>Vase en cristal rose</i> , de M. Émile Gallé, monté en vermeil par M. Froment- Meurice; eau-forte de M. A. Hotin, gravure tirée hors texte.	434
<i>Bracelets à cloisons rapportées et émaux sur paillons</i> , projets de MM. Bapst et Falize; gravure tirée hors texte.	438
L'Orfèvrerie d'art : — Fraisier, bouquet en diamants, par MM. Soufflot et Ro- bert, en lettre; Miroir à main Louis XV, par M. Boucheron; Miroir à main, par M. Fouquet; Poignée d'une épée d'honneur, par M. Mollard; Coiffure égyptienne, bijou de théâtre, par M. Gutperle; Bracelet, sujet Watteau, par M. Vever; Bracelet de mariage par MM. Bapst et Falize; Anneau épis- copal et Croix pectorale, par M. Armand-Calliat; Fleur d'or émaillée et Flacon de cristal monté en or, par M. Tiffany; Bijou d'imitation, par M. Piel; Guirlande en joaillerie, par M. Vever; Couronnelle en diamants par M. Boucheron; Collier de Marie Leckzinska, par MM. Bapst et Falize; Corsage d'après une gravure de Gilles Légaré; Nœud en papillon, par MM. Bapst et Falize; Collier en diamant, par M. Fouquet; Le Sancy, repro- duit dans sa dimension exacte, en cul-de-lampe	433 à 459
<i>Pandore</i> , statuette polychrome, ivoire, or, etc., exposée par M. Vever; héli- ogravure de M. Dujardin, tirée hors texte.	442
Statue de Charles V (basilique de Saint-Denis), en lettre.	460

1^{er} NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.*Exposition Universelle.*

	Pages.
L'Architecture à l'Exposition de 1889 : — Détail du couronnement extérieur d'une des travées de la Galerie des Machines, par M. Dutert, en tête de page; Pagode d'Angkor, par M. Fabre; Porte latérale du Palais de la Guerre, par M. Walwein; Palais de la République Argentine, par M. Albert Ballu (dessin de l'artiste); Intérieur du Palais Indien, au Champ de Mars, par M. Clark; Fontaine monumentale de M. Coutan et Palais des Beaux-Arts de M. Formigé; Départ de l'escalier du Petit Dôme (Palais des Machines), par M. Dutert (dessin de l'artiste); Façade du Palais des Machines, sur l'avenue de la Bourdonnais, par M. Dutert (dessin de l'artiste)	463 à 485
Lettre L du XVIII ^e siècle; Modèles de chenets, terre-cuite de Clodion (Collection de M. Josse); Pendule en cuivre ciselé de style Régence (Collection de M. Bischoffsheim); Vase en albâtre monté en bronze doré, style Louis XVI (Collection de M. le prince d'Arenberg); Cornet en porcelaine monté en bronze doré (Collection de M. Spitzer); Écran en tapisserie de Beauvais d'après Daniel Marot (Collection de M. Mannheim); Décor de faïence rouennaise, en cul-de-lampe.	487 à 501
<i>Le Petit Marchand de journaux</i> , eau-forte de M. E. Abot, d'après le tableau de Boilly, appartenant à M. Groult (Exposition universelle); gravure tirée hors texte (Voir l'article, page 36)	502
La Peinture française : — La Décollation de Saint Jean-Baptiste, par M. Puvis de Chavannes; Parc aux moutons, au clair de lune, par J.-F. Millet (Collection de M. Bellino); Le Pacage, par le même; Portrait de M. Français, par M. Carolus Duran (dessin de l'artiste); Fac-similé d'un autographe de M. Jules Breton.	505 à 529
<i>Un Promeneur au siècle dernier</i> , étude au crayon par M. Meissonier (Exposition universelle); héliogravure tirée hors texte (Voir l'article, page 267)	526
Exposition rétrospective de l'Histoire du Travail : — Poterie archaïque japonaise, en lettre (Collection de M. S. Bing); La Pierre de Danemark; Gravure de Geoffroy Tory, tirée des « Petites Heures de la Vierge »; Jeunes filles japonaises, estampe japonaise par Soukénobou; Projet de monument aux frères Montgolfier, terre-cuite par Clodion (Collection de M. Gaston Tissandier); Ascension de Lunardi et de M ^{me} Sage, d'après une gravure de Bartolozzi; Étoffe brochée du Japon, travail du XVIII ^e siècle (Collection de M. Louis Gonse); Porte-bouquet en faïence de Kioto, par Ninsei, XVIII ^e siècle (même collection)	531 à 547
<i>Maître Bébé</i> , eau-forte de M. Jasinski, d'après le tableau de M. Orchardson (Exposition universelle); gravure tirée hors texte (Voir l'article, page 234).	542
Exposition du Palais de la Guerre : — Casque de canonnier, du XVI ^e siècle, en lettre; Glaive et épée de Napoléon I ^{er} ; Casques des gardes du corps en 1814 et 1820, et Devant de bombe du casque de 1820, en cul-de-lampe (dessins de M. le colonel Titeux).	550 à 560

1^{er} DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

	Pages.
Tête de page d'après un dessus de porte composé par M. Paul Sédille pour les Galeries des Industries diverses au Champs de Mars	561
Exposition Universelle : — Grande jardinière d'essai, modelée par M. Dalou (Manufacture de Sèvres); « Labor », haut relief en terre cuite, par M. Muller, d'après M. G. Michel; Vase à figure, exposé par M. Deck; Petit vase à cartel bleu sous couverte, par le même; Grand vase flambé, exposé par M. Delaherche; Jardinière, exposée par M. Boulenger, de Choisy-le-Roi; Tasse en faïence et Vase de cristal taillé, exécutés par M. E. Gallé; La Céramique, mosaïque, composition de L.-O. Merson (Manufacture des Gobelins)	563 à 581
Vase d' <i>Orphée en cristal gravé</i> , par M. E. Gallé (Collection de M. L. Cléry); eau-forte de H. Guérard, tiré hors texte	578
La <i>petite Émilie</i> , eau-forte de M. Borrel d'après un tableau de M. de Uhde (Exposition Universelle); gravure tirée hors texte. (Voir l'article, p. 248.)	584
L' <i>Anniversaire de Berlioz</i> , pastel de M. Fantin-Latour (Exposition Universelle); glyptographie Sylvestre d'après une lithographie de l'artiste; gravure tirée hors texte. (Voir l'article, p. 278.)	592
Biche forcée sur la neige, par Courbet; eau-forte de M. H. Guérard, d'après un tableau appartenant à M. le comte de Douville-Maillefeu (Exposition Universelle); gravure tirée hors texte. (Voir l'article, p. 362.)	600
La Renaissance au Musée de Berlin : — Portrait d'Ugolino Martelli, par le Bronzino.	609
Le Soir dans un hameau du Finistère, esquisse peinte par M. J. Breton (Exposition Universelle); eau-forte de M. Vallotton, tirée hors texte. (Voir l'article, p. 528.)	614
Buste de femme (Palais des comtes de Poitiers), école française de la fin du xiv ^e siècle, en lettre.	615
Spécimen d'une des gravures de « Tolla » (Édition Hachette); gravure sur bois de M. Ruffe, d'après une aquarelle de M. de Myrbach.	626
Librairie Hachette : — Tête de page, lettrine et cul-de-lampe empruntés à la nouvelle édition de « Tolla »; Marché Égyptien, peinture d'un tombeau de la V ^e dynastie, et Étendard assyrien (« l'Art dans l'Antiquité », de MM. Perrot et Chipiez).	627 à 632
Librairie Quantin : — Tête de Zeus en bronze, de style archaïque, en lettre; Héraclès et les Hespérides, métope du temple de Zeus à Olympie; Grille du Palais de Justice (xvii ^e siècle); Groupe dit des « Chevaux de Marly », par Coustou; Anse de vase en bronze de style archaïque, en cul-de-lampe	633 à 638

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

ART INDUSTRIEL

FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS
26, rue Chaptal, Paris

FOURNITURES pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain; la Peinture Tapisserie, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc.—Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS
Seuls représentants de la Maison CH. ROBERTSON & Co de Londres.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

LABITTE, Em. PAUL & C^{ie}

Libraires de la Bibliothèque Nationale

4, rue de Lille, 4

SUCCURSALE & SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

28, r. des Bons-Enfants (Anc. M^{me} Silvestre)

VENTES PUBLIQUES À PARIS

ET DANS LES DÉPARTEMENTS

Livres rares et curieux. Achats de Bibliothèques au comptant. Expertises. Rédaction de Catalogues.

COMMISSIONS

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la *Revue des Documents historiques* et de l'*Amateur d'autographes*.

A. BLANQUI

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Cherchell.

Henri DASSON et C^{ie}

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889.

106, rue Vieille du Temple, Paris.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes.)

Estampes anciennes et modernes.

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure

LETAROUILLY

1 et 3, Quai Malaquais, Paris.

Catalogue mensuel de livres rares et curieux.

Eugène CHARAVAY fils

EXPERT EN AUTOGRAPHES

Anc. Mais. CHARON, puis A. LAVERDET, fond. en 1838)

8, QUAI DU LOUVRE, PARIS

Autographes des célébrités de tous genres: achat de collections d'autographes, rédactions de catalogues, ventes à l'amiable ou aux enchères.

Revue des autographes, publication mensuelle. Nobiliaire français ou Catalogue par ordre alphabétique de pièces manuscrites émanées des familles nobles de France.

HENRI STETTNER

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ,
ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges

BEURDELEY

Ébénisterie, Bronze et Sculpture d'art

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, RUE LOUIS-LE-GRAND

31^e ANNÉE. — 1889

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 80 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements	— 64 fr. — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale.	— 68 fr. — 34 fr.
--	-------------------

PRIX DU DERNIER VOLUME : 35 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-88), dix-huit années 950 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1889

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5^e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série dont il reste quelques exemplaires).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

et dans tous les bureaux de poste

à l'Administrateur-gérant de la Gazette des Beaux-Arts

RUE FAVART, 8, PARIS